

STUDII DE
LITERATURĂ
UNIVERSALĂ
ȘI
COMPARATĂ

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE
ROMÂNIA

După volumul „Studii de literatură comparată” care însumează comunicările de la consfătuirea inițiată de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” din 28–29 iunie 1967, același institut scoate un al doilea volum, cuprinzând studii de literatură universală și comparată scrise de membrii institutului.

O bună parte dintre articole se ocupă în amănunțime de receptarea unor mari scriitori ai literaturii universale în literatura română, precum Molière, Lope de Vega, Al. Pope, Emil Zola etc. Se creează astfel o imagine amplă a unei părți din contactul pe care l-a avut literatura română, în sec. XVIII-XIX, cu literatura străină, punându-se în lumină efectele inerente unor asemenea legături. Alte studii din acest volum tratează probleme și teme privind creația unor scriitori aparținând altor literaturi precum Mickiewicz, Eliza Orzeszkowa, Alois Jirásek. Imaginea civilizației antice în creația lui M. Eminescu formează de asemenea tema unul studiu.



CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Volumul de față cuprinde, în marea majoritate, studii ale membrilor sectorului de literatură universală și comparată de la Institutul de istorie și teorie literară „C. Călinescu” (între ei, chiar ale celor mai tineri, încadrați recent), dar și câteva studii ale unor specialiști în materie, din afara sectorului sau a institutului.

Aspectele acestor studii, care au o tradiție notabilă în desfășurarea activității institutului, sînt variate și în strînsă dependență de specialitatea și cercetările fiecărui autor. Cele mai multe fac parte din planurile de muncă științifică ale sectorului în cadrul institutului, temele lor fiind gîndite și formulate în raport de nevoile științei românești. Astfel, nu s-au conceput teme de dragul de a fi prezenți oricum în literatura universală sau comparată, ci cu scopul de a lumina mai mult relațiile literaturii române cu literatura universală, de a trasa linii sintetice sau a schița puncte de vedere noi, deci din unghi de vedere românesc, în legătură cu personalitatea și opera unor scriitori străini.

Desigur, în unele cazuri nu s-a intrat într-un domeniu total neexplorat, ci s-au folosit de către autori cercetările anterioare, cu stima care li se cuvenea. S-a încercat totuși o împlinire a datelor sau o exegeză mai aprofundată, încît contribuția științifică este evidentă. Fiecare autor are, de asemenea, „stilul” său de lucru și, dacă unii prezintă faptele mai concentrat, alții le dau o dezvoltare mai mare, prin comentarii multiple sau prin insistență descriptivă. Încercările de a impune cuiva o anumită metodă, considerată mai bună, ar fi o greșeală, atîta vreme cît metodele sînt diverse și, într-un fel sau altul, se atinge un rezultat nou.

Volumul prezent de studii se înscrie pe linia celor apărute, în ultima vreme, sub egida Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu”, cu scopul valorificării în colectiv a lucrărilor efectuate de cercetători. Sînt de amintit aici *Studii de istorie a literaturii române, de la C. A. Rosetti la G. Călinescu*, București, 1968, conținînd lucrări compacte de istorie și teorie literară, precum și de folclor. De asemenea, în domeniul literaturii comparate, cercetătorii institutului au participat la Prima consfătuire națională de literatură comparată (București, 27 — 29 iunie 1967), organizată de Institutul de istorie și teorie literară „C. Călinescu”, sub auspiciile Secției de științe filologice a Academiei Republicii Socialiste România, comunicările prezentate cu acest prilej fiind publicate, împreună cu cele ale participanților din afară, într-un volum de *Studii de literatură comparată*, București, 1968. Este de remarcat și organizarea de către institut a celei de a II-a Consfătuiri de literatură comparată, desfășurată de curînd (București, 16 — 18 octombrie 1969), cu o participare mai bogată din partea membrilor institutului, comunicările urmînd să apară într-un volum

de întâmpinare a celui de al VI-lea Congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, care va avea loc la Bordeaux, în toamna anului 1970.

În același spirit de manifestare vie, Institutul a organizat, sub egida Secției de filologie a Academiei, I Consfătuire de metodologie a istoriei și criticii literare (București, 28 — 30 octombrie 1968), comunicările văzînd, de asemenea, lumina tiparului într-un recent volum (*Metodologia istoriei și criticii literare*, București, 1969).

Dacă se ține seama și de seria de *Documente și manuscrise literare* din care au apărut, în ultimii ani, două volume, se observă că valorificarea muncii științifice a cercetătorilor Institutului este susținută pe toate căile, lucrul acesta ajutînd în mare măsură la formarea deplină a cercetătorilor tineri, în sensul dezvoltării spiritului critic, a emiterii de idei proprii noi, nu a simplei difuzări de opinii sau teorii ale altora, ori de unde ar veni ele.

Asemenea încercări există și în studiile din volumul de față. Varia-tatea temelor presupunea și o organizare a sumarului, dar lucrul acesta s-a făcut tacit, fără indicarea unor subîmpărțiri, mai ales că trecerea de la o grupă la alta se face în mod imperceptibil. În cele ce urmează, încercăm să surprindem, în cîteva rînduri, nu conținutul fiecărui studiu în parte, ci ce anume interes poate trezi sau cum se încadrează tema ori personali-tatea respectivă în complexul culturii și literaturii române, eventual al literaturii universale. Este, deci, vorba de punctarea unor note introduc-tive privind materialele volumului.

Între teme, se înscriu cele care privesc receptarea unor scriitori străini în literatura română și rolul pe care l-a exercitat contactul cu opera și personalitatea lor. În acest sens, Molière, ca în toate literaturile euro-pene (un studiu comparat în acest sens este de reluat), a fost, din vreme și cu viu interes, receptat și jucat pe diferite scene românești. Traducerile, prelucrările, opiniile despre el și diversele implicații literare sînt prezen-tate aci într-o folositoare imagine generală (*Molière în România*).

În epoca luminilor, scriitorul englez Al. Pope (1688 — 1744) s-a bucurat, de asemenea, de o mare apreciere în literaturile europene, fiind tradus și comentat cu precădere, pînă în Europa centrală și sud-estică. Răsunetul lui a ajuns și în literatura română. Cercetarea în ansamblu a pătrunderii, precum și a căilor intermediare de receptare, cu sublinierea a ceea ce putea rămîne calitativ din opera originală, deci un examen filologic și stilistic, nu este un lucru de prisos (*Al. Pope în literatura română a secolului al XIX-lea*).

Lope de Vega este un scriitor remarcabil al literaturii spaniole, în epoca barocului, prin inventivitate și multitudinea situațiilor scenice, chiar dacă în esență se pot reduce la anumite scheme dinainte bănuite de spectator. Dacă numele și opera lui nu s-au difuzat cu amploarea cunos-cută de Cervantes, totuși acest scriitor a devenit cu vremea tot mai bine cunoscut și teatrul lui a căpătat extensiune. Deși descoperit cu mai mare întîrziere pentru literatura română, preocupările și reprezentațiile privind pe Lope de Vega se intensifică, și el își fixează un loc într-un nou cîmp

literar. Studiul din volumul prezent își propune să pună în lumină, pe baza unor investigații laborioase, tocmai aceste momente (*Lope de Vega în România*).

Apariția lui Emile Zola a însemnat o „rupere” în tendințele și finalitatea creației literare. Teoria scriitorului de pătrundere și analiză biologică, de examen al instinctelor, de „știință” prin creație, nici n-a putut fi aplicată literar întocmai. De fapt, de cele mai multe ori personajele lui Zola trăiesc și devin captivante nu prin pornirile lor instinctuale, prin dezvelirea fondului animalic, ci prin „umanul” care nu pierе total în ființa lor, prin gestul izolat care le înobilează și le rînduie între „oameni” sensibili. Spargerea canoanelor literare și a normelor de pudoare filistină a provocat furtuna discuțiilor. Atitudinea față de Zola, modul de receptare a operei lui sau a naturalismului, în Franța și în România, formează obiectul cercetării incluse în acest volum (*Modalități de receptare a lui Émile Zola*). Un scriitor ca Zola, cu ecouri multiple în Europa, poate căpăta o imagine completă prin asemenea studii.

Geniul lui Eminescu s-a bazat nu numai pe o forță creatoare înăscută, ci și pe o cultură excepțională. Cultura unui mare creator nu o dau anii de școală, de studii ca matricolă și note; ea rezultă din lecturile personale în anii de maturitate, reieșind din creație și materialele rămase: însemnări, note, scrisori etc. De fapt, nu avem niciodată măsura întreagă a lecturilor și a culturii unui creator, fiindcă nu despre toate s-au păstrat semne sau urme directe. Cultura antică a marelui poet român a fost destul de bogată, ținînd seama nu numai de problemele directe, ci și de faptul că el a venit în contact cu cultura germană, în care studiile și preocupările pentru cultura clasică erau în mare eferescență, în epoca respectivă. Aspectele acestea sînt multiple. O viziune filozofică asupra civilizației umane, plecînd de la civilizația antică, cu baze într-o cultură personală serioasă, nu într-o simplă ficțiune, se desfășoară măreț, din acest punct de vedere, în poemul *Memento mori*, care face obiectul unei analize atente, efectuată cu aplomb (*Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memento mori” de M. Eminescu*).

Orice mare scriitor este un gînditor politic care-și manifestă ideile în chip superior în opera sa literară. Ele sînt de obicei democratice. În direcția aceasta nu s-au făcut în mod special prea multe analize, sau, dacă s-au făcut, ele au rămas de suprafață. Detectarea gîndirii politice a lui Fr. Schiller, în creația sa și în contextul vremii sale, presupune stăpînirea complexului de fapte diferite și subtilitatea definirii politicului ca element de artă, nu ca simplu manifest lipsit de această calitate. E ceea ce se face, cu rigoare științifică, în studiul închinat lui Schiller, gînditor politic (*Schiller ca gînditor politic față de epoca sa*). Este, prin urmare, o latură complinitoare în studiile de literatură universală.

Henry James (1843 — 1916) a intrat în tematica de cercetare științifică a catedrei de limba și literatura engleză a Facultății de limbi germanice de la Universitatea din București. După cît se cunoaște la noi pînă acum (vezi încă „Revista de istorie și teorie literară”, XVIII, 1969, nr. 2),

scriitorul englez, mai puțin cunoscut, capătă linii distincte de creator. De data aceasta, partea interesantă este stabilirea poziției sale de teoretician al romanului, în raport de teoriile timpului, precum și pe baza operei sale de romancier, ceea ce este realizat cu un examen stringent al datelor disponibile (*Henry James, teoretician al romanului*).

Adam Mickiewicz rămîne nu numai unul din marii creatori ai umanității, mereu de actualitate, viabil și mobilizator pentru libertatea popoarelor, dar și un om de o vastă cultură literară, fapt nestudiat în cercetările de pînă acum ale specialiștilor. Excelent clasicist prin pregătire, de unde și profesor de literatură latină la Universitatea din Lausanne în 1839, cunosător al unor limbi slave și al altora occidentale, romanice și germanice, Mickiewicz a citit în original și și-a dat seama direct de valoarea artistică a unor opere marcante din diverse literaturi, avînd, pe deasupra, înăscut simțul artistic de apreciere. De aceea, chemat profesor la Collège de France, în 1840, pentru literaturi slave, poetul polon a ținut un remarcabil curs, care este, în fond, o istorie a literaturilor slave comparate. Sistemul de prezentare pe epoci a creațiilor dominante, populare sau culte, dintr-o literatură slavă sau alta (cu alăturarea creațiilor „minore”), și aceasta în context european, precum și judecățile de valoare emise rămîn fapte cîștigate definitiv. Nimeni n-a mai fost în stare să încerce o asemenea prezentare cu acuitatea și percepția artistică a poetului polon. Acest merit al lui Mickiewicz este învederat în articolul din volumul de față (*Literaturi slave comparate în cursul lui Adam Mickiewicz la Collège de France*).

Epoca romantismului polon a fost depășită în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin concepția ideologică a pozitiviștilor poloni, căreia îi corespunde realismul literar, de neidentificat cu pozitivismul, cum se face uneori de către specialiști în materie. Printre promotorii realismului polonez se numără Eliza Orzeszkowa (1841 — 1910). Literatura polonă are, în acest timp, o serie de scriitoare de prim ordin creator și dintre ele face parte Orzeszkowa. Pentru noua direcție literară, ea se manifestă întîi în publicistică și apoi progresiv prinde problemele sociale ale vremii în creație. Registrul operei ei în proză este cît se poate de variat: noblețea și suferința celor exploatați, rostul femeii în societate, oamenii din popor și relațiilor lor cu mica nobilime, totul zugrăvit într-un stil specific feminin, filigranatic, mai ales în ce privește „interioarele”, tablourile de țară și de natură. Prezentarea într-un studiu monografic a acestei scriitoare-pionier era o necesitate în tematica sectorului de literatură universală, și lucrarea a fost săvîrșită într-un anumit spirit de sinteză (*Eliza Orzeszkowa — ideile și lumea operei*).

Negreșit M. Șolohov este astăzi unul din marii creatori ai epocii contemporane. Opera lui este a acestei epoci și a unui pămînt care parcă singur a mînuit condeiul scriitorului, pentru a eterniza natura locului și oamenii lui, cu năzuințele și idealurile, cu blîndețea și furia, cu tragedia vieții lor, uneori de tip antic. Șolohov s-a ridicat deasupra circumstanțelor vremii sale și a scăpat de schemele imperioase ale unei epoci de schimbări sociale radicale. El a creat cu respirația largă a umanității și a realizat o

operă universal și impresionant perceptibilă. În scrisul lui se regăsește omul cu caracterele lui de pretutindeni, dar și omul legat de tradițiile unui anumit pământ. Plecînd de la locurile natale, este acum al lumii întregi. Lumea operei lui M. Șolohov este analizată într-un studiu care uzează de tot felul de asociații, pătrunde în străfunduri și se ridică iar la suprafață, examinează pe eroi pentru fiecare gest și sentiment, cu scopul de a stabili ceea ce este nepieritor din punct de vedere literar. Tabloul lui Șolohov în complexul literaturii contemporane este antrenant (*Mihail Șolohov și literatura contemporană*).

Din literatura cehă sînt cunoscuți la noi mai mulți scriitori, din care s-au făcut traduceri sau despre care au apărut diverse articole, dar n-a fost luat de loc în considerație un Alois Jirásek (1851 — 1930). Acest scriitor, cu o operă bogată, blamat sau apreciat de critica literară, se integrează totuși ca o prezență importantă, mai cu seamă văzut în contextul literaturii din Europa centrală. În special romanul său istoric, cu o evoluție plină de probleme și curiozități, merita un examen mai adîncit, săvîrșit din afară, eventual la nivel comparat, pentru că studii de literatură universală nu înseamnă și nu trebuie să însemne popularizarea unor scriitori străini, ci încercarea de interpretare nouă, personală, un nou aport științific, așa cum se încearcă în studiul inserat în acest volum. Jirásek capătă un anumit contur într-un studiu românesc (*Romanul istoric al lui Alois Jirásek*).

În concluzie, materialele din volumul *Studii de literatură universală și comparată* sînt o adunare de lucrări și încercări de contribuție științifică, referitoare la literaturile romanice, germanice și slave sau la legăturile literaturii române cu unele din aceste literaturi (precum și cu baza celor mai multe, concretizată în cultura antică). Rezultatele atinse sînt notabile și ele constituie un cîștig în acest domeniu.

I. C. Chișimia

LITERATURI SLAVE COMPARATE ÎN CURSUL LUI ADAM MICKIEWICZ LA COLLÈGE DE FRANCE *

DE

I. C. CHIȚIMIA

Cursurile lui Adam Mickiewicz despre literaturile slave la Collège de France, în anii 1840 — 1844, au fost mai puțin studiate decît alte opere ale sale. Faptul în sine este explicabil.

În primul rînd, Mickiewicz este un mare poet și era deci firesc ca creația poetică să intereseze mai ales pe specialiști și cercetători. În al doilea rînd, multă vreme nu a existat o ediție științifică a cursurilor, care au ridicat numeroase probleme de textologie, Mickiewicz redactînd numai o mică parte din lecțiile sale, vorbind în limba franceză după note, edițiile contemporane lui, întîi în limba germană ¹, apoi în franceză ², fiind alcătuite după stenograme, de cele mai multe ori nerevăzute de autor. Încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ilustrul filolog polonez Wł. Nehring, demonstrînd unele diferențe de text, susținuse necesitatea unei ediții critice în articolul său *O paryskich prelekcjach A. Mickiewicza* (Despre prelegerile de la Paris ale lui A. Mickiewicz), publicat în „Pamiętnik Tow. Literackiego im. A. Mickiewicza” (Lwów), V, 1891. La cel de-al doilea congres al slaviștilor din 1933 la Varșovia, mickiewiczologul polonez Leon Płoszewski a atras din nou atenția asupra nevoii unei ediții științifice a cursurilor lui Mickiewicz ³ și tot el a realizat-o, aceasta apărînd în 4 volume cu prilejul aniversării centenarului morții lui Mickiewicz, în 1955 ⁴. Între timp și cu mult înainte chiar, problemele care au preocupat pe cercetători au fost de amănunt : reconstituiri de lecții, identificare de izvoare, analiza

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică a centenarului Universității din București, octombrie 1964.

¹ Adam Mickiewicz, *Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände*, Leipzig și Paris, 1843 (din cele patru cursuri numai primele două).

² Adam Mickiewicz, *Les Slaves*, 5 vol., Paris, 1849 (toate cele patru cursuri). Întîia oară au apărut în Franța, în 1845, cursurile III și IV, care ridicau probleme de contemporaneitate sub unghiul de vedere al mesianismului polon, de răsunset la vremea respectivă. Cursul III poartă titlul *L'Église officielle et le Messianisme*, iar cursul IV *L'Église et le Messia*, ambele Paris, 1845). Numeroase reproduceri, traduceri, texte alese au fost publicate după aceea.

³ Leon Płoszewski, *Wykłady Mickiewicza o literaturze słowiańskiej*, în *II Międzynarodowy zjazd slawistów. Księga referatów*, sekcja II, *Historia literatury*, Varșovia, 1934, p. 132—138; vezi și „Sprawozdania Tow. Nauk. Warszawskiego”, t. XXI, 1928.

⁴ Adam Mickiewicz, *Dziela*, Varșovia, 1955, t. VIII—XI (două ediții : „narodowa” și „jubileusz”, ultima sub conducerea lui J. Krzyżanowski).

unor opinii ale lui Mickiewicz, ideologie etc. ; însăși bibliografia cursurilor, care nu este în fond prea bogată, indică acest lucru ⁵.

În al treilea rând, a persistat ideea că Adam Mickiewicz nu este propriu-zis un istoric literar și nu la el pot fi aflate judecăți fundamentate despre literatura poparelor slave privită istoric, istoria literară fiind concepută ca o operă mai cu seamă de erudiție. La această poziție a contribuit și faptul că în ultima parte a cursurilor sale Mickiewicz a adoptat, în linii mari, o interpretare mistică a literaturii și a rolului ei, ceea ce a dus la slăbirea apriorică a încrederii în opiniile sale în general.

Cercetarea însă atentă a cursurilor lui Adam Mickiewicz duce la alte concluzii.

Mickiewicz nu s-a manifestat, la drept vorbind, ca un simplu diletant în probleme de literatură slavă și universală, nu a fost chemat la catedra de literaturi slave de la Collège de France pentru faima lui de poet ⁶, poet care ar fi avut să câștige, de la o tribună înaltă, public și simpatii, mai cu seamă pentru poporul polon, aflat sub ocupație. Această chemare se datorește în primul rând faptului că Mickiewicz făcuse pînă aici dovada unei bogate culturi literare și filozofice.

Cu o bună pregătire în domeniul literaturii polone și universale și în domeniul istoriei, făcută la Universitatea de la Wilno, cu profesori renumiți, ca Leon Borowski, Godfryd Ernest Groddeck și Ioachim Lelewel, Mickiewicz a căutat ulterior să-și îmbogățească mereu cunoștințele, a citit mult și în originală literatură antică și universală, studii de istorie, sinteze diverse, a urmărit periodice străine, iar scrisorile sale dovedesc că a ținut să fie la curent cu noutățile științifice și literare, cerîndu-le și obținîndu-le pe diferite căi, atunci cînd singur nu putea să le găsească ușor ⁷. Operele și numele lui Homer, Hesiod, Euripide ; Horațiu, Ovidiu, Virgiliu, Cicero ; Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso ; Corneille, Montaigne, Voltaire, Diderot ; Hans Sachs, Klopstock, Goethe, Schiller ; Shakespeare, Byron, Walter Scott ; Descartes, Kant, Hegel, Schlegel ; studii de antropologie, de etnografie și de folclor, toate acestea se văd mereu sub condeul și în atenția lui Mickiewicz, în diferite ocazii ⁸.

Așadar, cînd, în 1839, este chemat întîi ca profesor de literatură latină la Universitatea de la Lausanne, nu avem de-a face cu un gest de simplă gratificație, ci cu recunoașterea unei anumite competențe în domeniu. De altfel, numit la început profesor-suplinitor, Mickiewicz a fost instalat în iunie 1840 ca profesor titular al catedrei respective,

⁵ Irmina Sliwińska, Wanda Roszkowska, Stanisław Stupkiewicz, *Adam Mickiewicz. Zarys bibliograficzny*, Varșovia, 1957, p. 265—268.

⁶ La data cînd a ocupat catedra își încheiase activitatea poetică.

⁷ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. XIV, p. 76, 121, 135, 163, 173, 189, 196, 205, 208, 216, 217, 223, 355, 379, 387 ; t. XV, p. 59, 217, 288 etc.

⁸ Vezi articolul nostru *Cultura literară a lui Adam Mickiewicz*, în „*Analele Universității București*”, Seria Limbi slave, XVIII, 1969, p. 91—102.

ceea ce dovedește o recunoaștere oficială a competenței lui ⁹. În toamnă însă, Mickiewicz nu a mai revenit la catedra de literatură latină a Universității Lausanne, fiind chemat între timp la catedra de literaturi slave, înființată la Collège de France ¹⁰.

Misiunea lui Mickiewicz era dificilă. În parlamentul francez, în timpul dezbaterilor pentru crearea catedrei, se și ridicase problema: cum au să se țină cursuri despre literaturi care nu există ¹¹? Mickiewicz trebuia să dovedească că literaturile slave există și, mai mult chiar, au valori care nu sînt de neglijat. El avea însă nevoie de o documentare serioasă și de o metodă de prezentare și analiză a materialului care să capteze atenția. Cursurile lui fac dovada că învățase limba rusă, în timpul șederii forțate în Rusia între 1824—1829, putea citi în original literatură cehă, și nu îi erau inaccesibile textele în limba sîrbocroată. În fond, la Paris a ținut cursuri tocmai despre literaturile slave în limbile respective și, firește, despre literatura polonă. Mickiewicz s-a documentat cu multă grijă și a primit uneori sprijinul unor confrați slavi, care i-au pus la dispoziție anumite materiale de care avea nevoie ¹². În privința metodei, Mickiewicz a înțeles să urmărească, concomitent și în grupări istorice, marile momente literare ivite în literaturile slave. Pentru a le putea grupa însă a căutat să reconstituie, de fiecare etapă, baza istorică și politică pe care se grefează faptele literare. Și pentru că nu era vorba de o singură literatură slavă, cu o dezvoltare liniară cronologică, Mickiewicz s-a străduit să fixeze etape mari pe întreaga zonă a popoarelor slave: timpurile cele mai vechi, evul mediu, literatura secolului al XVI-lea, literatura secolului al XVII-lea, a celui de-al XVIII-lea, etapa contemporană lui a literaturilor slave. Uneori a prezentat propriu-zis fapte de cultură și civilizație pe fundal istoric. El a avut o viziune pe care a urmărit-o cu îndrăzneală, fiind prima încercare de acest fel privind literaturile slave. La data respectivă, literaturile slave nu fuseseră luate în considerație în comun decît de Pavel Josef Šafařík, în a sa *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, apărută la Novisad în 1826, dar în această lucrare literatura nu era altceva decît

⁹ S-au păstrat unele note și cîteva prelegeri redactate din cursurile de la Lausanne. Restul s-a pierdut. Notele și lecțiile despre Cicero, despre literatura din epoca lui August, despre Lucrețiu, Catul și Lucilius, despre Virgiliu și Horațiu dovedesc că poetul polon avea o bună orientare în materie, era la curent cu studiile de bază germane și engleze, fiind în măsură să amintească de reflexele literaturii antice în Renaștere și mai tîrziu (cf. Adam Mickiewicz, *Dzięła*, t. VII, p. 165—250; vezi și P. Chmielowski, *Odczyty Mickiewicza w Lozannie*, în „Wędrowiec”, I, 1884, nr. 13—27).

¹⁰ Catedra se numea, de fapt, „de limbă și literatură slavă”.

¹¹ Maxime Leroy, *Adam Mickiewicz en France. Le professeur et le philosophe social*, în *Adam Mickiewicz — Hommage de UNESCO*, Paris, 1955, p. 94.

¹² Documentarea lui Mickiewicz se vede din referințele multiple pe care le face, în prelegerile sale, la diferite probleme, cărți și studii, din diverse țări și domenii. Sprijin în materiale a primit în special de la o serie de prieteni și cunoștinți ruși, care i-au procurat tipărituri greu de găsit la Paris, între ei mai ales Al. Turgheniev, care, prin scrisorile sale de la Paris, a întreținut un viu interes printre intelectuali ruși, cf. Samuel Fiszman, *Archiwalia Mickiewiczowskie*, Wrocław, 1962, p. 90 și urm.; vezi și W. Lednicki, *Przyjaciele Moskale*, Cracovia, 1935, p. 343 și urm.

un simplu repertoriu de știri bibliografice, după diferite istorii literare ale timpului, fără cunoașterea directă a creațiilor și mai cu seamă fără comentariile istorico-literare și estetice comparative pe care le face Mickiewicz. Neavind predecesori, misiunea lui Adam Mickiewicz a fost cu atât mai grea și cursurile lui trebuie cercetate cu atât mai mult¹³.

În considerațiile sale asupra literaturilor slave, Mickiewicz-profesorul a avut o calitate, pe care nu o putea suplini nici un fel de erudiție. Este vorba de simțul său poetic excepțional, care l-a ajutat să perceapă cu ușurință valoarea artistică a creațiilor slave, să insiste asupra acestui lucru și să depășească simpla înregistrare și comentare istoriografică a faptelor literare. Este un lucru care n-a oprit pînă acum atenția cercetătorilor.

După o serie de prelegeri introductive, în care încearcă să definească geografia și condițiile în care s-au dezvoltat literaturile slave, întrebându-și izvoare diverse din domeniul istoriei, etnografiei, antropologiei, lingvisticii¹⁴, Mickiewicz se oprește la cele mai vechi anale naționale slave, și anume la cronica așa-zisă a lui Nestor, *Повесть временных лет*¹⁵, la cronica polonă scrisă de Gallus la începutul secolului al XII-lea¹⁶ și la cea cehă a lui Kosmas (circa 1045—1124), cam din aceeași vreme. Desigur, Mickiewicz nu trece cu vederea însemnătatea de izvoare istorice a acestor vechi scrieri, dar el consideră că în fiecare din ele poate fi urmărită nu numai informația în sine, ci și arta primară a expresiei, și astfel, făcînd comparație și cu cronicarul german Thietmar (975—1088), care are știri în opera sa și despre slavi, găsește că polonezul Gallus urmă-

¹³ De altfel, Mickiewicz n-a avut la îndemînă nici istorii literare de bază pentru fiecare din literaturile slave. Pentru literatura polonă apăruse lucrarea lui F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, 2 vol., Varșovia, 1814, prima încercare de acest fel, cunoscută poetului polon și citată încă de pe cînd se afla în Rusia. În timpul cînd ținea cursurile începuse să apară *Historia literatury polskiej* de M. Wiszniewski, 10 vol., Cracovia, 1840—1857. Pentru literatura rusă a întrebuit manualul lui N. Greč, *Опыт Краткой истории русской литературы* (1822), tradus și în limba polonă de S. B. Linde : *Rys historyczny literatury rosyjskiej*, Varșovia, 1823. În privința literaturii cehes s-a informat din lucrarea lui Josef Jungmann, *Historie literatury české*, Praga, 1825. Știri istorice a extras din P. J. Šafařík, *Slovanské starožitnosti*, Praga, 1837.

¹⁴ Mickiewicz se referă în lecțiile sale introductive la lucrările antropologilor și fiziologilor contemporani, care s-au ocupat și de slavi, precum G. Cuvier, H. Fr. Blumenbach, H. Klaproth, G. Fr. Edwards, la care ajunge prin lucrări cehes, în special prin lucrarea lui Šafařík, *Slovanské starožitnosti* (1837). De asemenea, cunoaște și citează, în domeniul etnografiei, filologiei și lingvisticii, pe Josef Dobrovský, B. Kopitar, W. Humboldt, frații Grimm (cf. Mickiewicz, *Dzieła*, t. VIII, p. 57, 77, 87, 92, 108, 160—161; t. IX, p. 47 etc.).

¹⁵ Mickiewicz se folosește de original (citează exact titlul), dar știe și de traducerea în limba germană a lui L. Schlozer : *Nestor, russische Annalen* (1802—1805), precum și de cea a lui Louis Paris, *La Chronique de Nestor, traduite en français*, 2 vol., Paris, 1834—1835, din care citează mai des, pentru că nu mai era silit să facă singur traducerea citatelor. Firește, Mickiewicz cunoaște și reproducerile din lucrarea lui M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. II, p. 51 și urm.

¹⁶ În ce privește cronica lui Gallus-Anonymus, editată de două ori înainte, de G. Lengnich (1749) și Mitzler de Koloff (1769), Mickiewicz a folosit, se pare, ediția a treia, scoasă de J. W. Bandtkke : *Martini Galli Chronicon*, Varșovia, 1824. Referitor la opera lui Kosmas, *Chronica Bohemorum*, Mickiewicz a întrebuit una din edițiile apărute pînă în vremea lui; cîteva date despre Kosmas la Jan Mišlaník, *Dejiny starší slovanské literatury*, Bratislava, 1958, p. 53—54.

rește un anumit efect literar, încearcă oarecum culoarea și ritmicitatea narațiunii, în schimb Kosmas și Nestor povestesc fără artificii, Kosmas într-un stil sobru, de erudit, Nestor într-o formă simplă, de timbru popular, liniștită și atrăgătoare¹⁷. În acest chip de a vedea cele mai vechi anale, se remarcă dintr-o dată concepția lui Mickiewicz de tratare și interpretare estetică a literaturilor slave la Collège de France. Trebuie precizat că de fiecare dată Mickiewicz leagă faptele literare — uneori cu prea mare insistență — de momentul sau evenimentele istorice care le-au dat naștere.

Un monument literar despre care poetul polon a vorbit în câteva prelegeri îl constituie *Słowo o polku Igoreve*¹⁸. El este la curent cu descoperirea și publicarea poemului de către Al. Musin-Pușkin și cu discuțiile în privința autenticității acestuia. Având la dispoziție ediția lui N. Gramatin din 1823, păstrată printre cărțile sale, și alte ediții¹⁹, Mickiewicz face identificarea istorică a eroului principal și-l plasează în epocă. El observă însă că nici descoperitorul, nici comentatorii „n-au remarcat întreaga însemnătate și n-au apreciat calitatea poetică a operei”²⁰. Își asumă această sarcină și o face în mod ilustru, cu numeroase citate și comentarii despre variate tablouri de luptă, de natură, de stări sufletești ale eroilor. Pentru a-i defini fondul artistic mai bine, Mickiewicz face comparația acestui tip de poezie cu poezia altor ginți. În poezia veche a scandinavilor, elementul fundamental este, după Mickiewicz, fantasticul și miraculosul, totul plutește într-un anumit abur. În poezia lor, în schimb, grecii vechi au coborât zeii pe pământ și i-au așezat în Olimp. Au imaginat și un iad în forma Tartarului. Poezia greacă poartă astfel pecetea acțiunilor omeneste, căci se acționează peste tot din „porniri omeneste”. Poezia slavă, reprezentată acum de *Słowo o polku Igoreve*, fără să fie complet lipsită de elementul fantastic, este prin excelență pămîntească, legată de o zonă, care se poate delimita geografic. În poezia scandinavă, stilul este concentrat, clar, liniile desenului necomplicate. „În poezia greacă, cu toată perfecțiunea stilului, se observă o anumită flexibilitate”. În *Cîntecul lui Igor* este vorba de o „mai mare plasticitate a stilului” în zugrăvirea naturii, în portretizarea oamenilor, în traducerea sentimentelor lor. Este o poezie — zice el — aproape palpabilă²¹. Și cînd Mickiewicz găsește unele elemente comune cu creația lui Pușkin — se gîndește probabil la *Ruslan și Ludmila* — și cu aceea a poetului polon

¹⁷ Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. VIII, p. 145, 153 și urm.

¹⁸ *Ibidem*, p. 171 și urm.

¹⁹ Descoperit în 1795, *Słowo o polku Igoreve* a fost editat întîi sub titlul *Ироическая песнь о походе на Половцев удельного князя Игоря*, Moscova, 1800 (textul vechi și transpunere în rusa contemporană); o nouă ediție a dat Al. Șikov (1805), cu o nouă traducere, apoi M. Gramatin (1823), textul original, traducerea în versuri și ad litteram în proză. O traducere polonă a efectuat August Bielowski, *Wyprawa Igora na Potowców*, Liov, 1833, și aceasta a intrat între materialele folosite de redactorii cursului lui Mickiewicz, în special de Felix Wrotnowski, unul din cei mai fervenți în acest sens. Mickiewicz a cunoscut și ediții cehe.

²⁰ A. Mickiewicz, *Dzieta*, t. VIII, p. 171: „jego komentatorowie nie dojrżeli całej doniosłości ani nie docenili zalet poetyckich utworu”.

²¹ A. Mickiewicz, *op. cit.*, p. 182: *Cîntecul lui Igor* ar fi reprezentativ pentru slavii în general.

Bohdan Zaleski, care a cunoscut vechiul poem rus, el nu socotește că trebuie văzută aici o imitație sau o sursă de inspirație directă, ci consideră că este vorba de o bază comună veche și de un fond poetic străvechi, popular, care s-a transmis creatorilor zonei slave de viață aproape imperceptibil. Punctul de vedere nu poate fi decât cel just. Un substrat cultural și poetic se manifestă de fapt, în literatura fiecărui popor, sau uneori grup de popoare, cu liniile sale specifice de persistență, dar literatura comparată n-a fost încă în stare să atingă stadiul acesta mai dificil de cercetare.

În continuare, Mickiewicz trece la cealaltă margine a lumii slave și acordă o deosebită atenție poeziei populare sîrbocroate, consacîndu-i un număr de șapte prelegeri, cel mai mare din întreg cursul său. Adunată și publicată de Vuk Karadžić la începutul secolului al XIX-lea²², remarcată însă mai devreme de Goethe și Herder²³, tradusă în limbi străine²⁴, creația populară sîrbocroată începuse să aibă un răsunset special în Europa²⁵, dar nimeni pînă la Adam Mickiewicz nu i-a făcut o prezentare și o analiză detaliată, pentru a pune în lumină caracteristicile ei specifice. Determinînd terenul, lumea și evenimentele principale care i-au dat viață (mai ales luptele cu turcii), Mickiewicz consideră că poezia folclorică „sîrbească” este formată în special din eposuri, asemănătoare cu cîntecele vechi grecești din care s-au cristalizat cu timpul epopeile homerice, fără ca eposul sîrbocroat să fi ajuns la această ultimă încheiere²⁶. Totuși, zice el, nu poate fi vorba de identificare. În poemele homerice oamenii sînt fii zeilor și zeilor nu le place să-i vadă pe oameni nefericiți. Se simte că în poemele home-

²² Întîi a apărut ediția Vuk Karadžić, *Мала прѣстонародниѣ славѣносѣрбска пјесѣнарица*, 2 vol., Viena, 1414—1415; apoi o nouă ediție, mult completată, a aceluiași a apărut cu un alt titlu: *Српске народне пјесме*, 4 vol., primele trei, Leipzig, 1823—1824, al patrulea, Viena, 1833; a treia ediție, cu același titlu, în 5 volume, a apărut la Viena, 1841—1865.

²³ După lucrarea lui Alberto Fortis, *Viaggio in Dalmatia* (1774), în care balada *Hasanaginica* era reprodușă în original și în traducere italiană, Goethe a tradus această capodoperă în nemțește: *Klaggesang von der edlen Frau des Asan Aga* și a inserat-o în culegerea lui Herder, *Volkslieder* (1778); Herder însuși a introdus în culegerea sa cîteva cîntece sîrbești în traducere germană.

²⁴ Prima traducere masivă a poeziei populare sîrbești se datorește unei femei entuziaste, Thérèse Albertine Luise von Jacob, care sub inițialele *Talvj* a publicat *Volkslieder der Serben, metrisch übersetzt und historisch eingeleitet*, 2 vol., Halle, 1825—1826. Mickiewicz se referă la această operă, precum și la traducerea unor poezii după ea în franțuzește de către F. d'Eckstein, *Chants du peuple serbe*, în „Le Catholique”, 1826, nr. 2 și 6, p. 377 și urm. (studii și traduceri). Desigur, Mickiewicz cunoaște și traducerea în franceză după Talvj, efectuată de Elise Voïart: Wuk Stephanowitsch, *Chants populaires des Serviens*, 2 vol., Paris, 1834, după cum știe de tîlmăcirea lui John Bowring, *Srpske narodne pjesme. Servian Popular Poetry* (1827), de mistificarea lui Prosper Mérimée, *La Guzla ou Choix de poésies illyriques* (1827), precum și de interesul viu trezit de eposul sîrbesc printre literații slavi, între care se număra și Pușkin. În toate referințele sau aluziile sale, Mickiewicz face încă o dată dovada unei culturi literare excepționale.

²⁵ Claude Fauriel, pe care Mickiewicz îl menționează pentru lucrarea sa *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1824—1825, ținuse la Sorbona, în 1831—1832, un curs despre poezia populară greacă și sîrbă, cf. Miodrag Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe*, Paris, 1966.

²⁶ Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. VIII, p. 222.

rice momentele dramatice, câte există, sînt de caracter „teatral”, în schimb în cîntecele sîrbocroate tristeţea şi tragismul eroilor sînt dominate şi de o tulburătoare realitate. În ce priveşte stilul, grecii narează, sîrbii cîntă, în sensul că elementul liric este la aceştia foarte accentuat. Cu aceste consideraţii de ordin general, Mickiewicz trece să analizeze un număr de cîntece, după ce le clasifică în cîntece de caracter istoric şi altele de caracter particular. Cu prilejul expunerii amănunţite, reuşeşte să pună în lumină noi note specifice ale creaţiei populare sîrbeşti. Pe baza cîntecelor *Car Lazar i carica Milica*²⁷ şi *Kosovka Djevojka*²⁸, Mickiewicz arată că în general cîntecul sîrbesc este străbătut de mai multă umanitate decît epopeea homerică. Nu se observă pornirea de război a grecilor şi nici violenţa troienilor. Prizonierii sînt cruţaţi, femeia este respectată de erou, cel puţin ca mamă a sa sau ca mamă a copiilor. Nu există dispreţ pentru femeie. În schimb, aceasta nu are ambiţii deşarte şi manifestă cel mai des sentimente nobile şi delicate. Analizînd imediat şi structura versului, Mickiewicz argumentează că acesta, format fiind din cinci trohee, adică din cinci picioare disilabice, cu cezura pe cel de-al doilea picior, are o simplitate tipică, ce nu se observă în poezia altor popoare slave. De asemenea, Mickiewicz analizează caracterul fonetic al limbii sîrbocroate, cu o anumită înmuiere a consoanelor²⁹, ceea ce îi dă un timbru armonios şi muzical, fiind un fel, spune Mickiewicz, de „limbă italiană a slavilor”. El afirmă că poezia populară sîrbocroată oglindeşte metaforic figuri de eroi, devenite legendare, realităţi istorice şi sociale trecute. Se opreşte apoi asupra ciclului de cîntece Kosovo Polje şi asupra ciclului lui Marko Kraljević, cu consideraţii istorice şi literare, ilustrate cu bogate citate³⁰.

În grupa cîntecelor cu temă particulară, Mickiewicz distinge în *Ženidba Maksima Crnojevića* (Nunta lui Maxim Trnoievici)³¹ cea mai frumoasă realizare poetică a ciclului. Maxim, fiul bătrînului viteaz Ivo Crnojević, este logodit cu fiica dogelui de Veneţia. Desfigurat de variolă, Maxim nu se mai poate prezenta să ia fata şi este trimis în locul lui un alt viteaz, tînărul Miloş, cu condiţia ca dota să îi revină acestuia. La întoarcere, tînăra află adevărul, îi declară lui Maxim că îl iubeşte şi aşa, şi-i cere să nu renunţe la dotă, la lucrurile scumpe lucrate de mîna ei. Urmează o luptă cu urmări tragice. Făcînd o descriere a regiunii Crna

²⁷ *Ibidem*, p. 215 şi urm.

²⁸ *Ibidem*, p. 220 şi urm.

²⁹ Pentru a face asemenea afirmaţii, Mickiewicz studiase limba sîrbocroată. Cunoaşte gramatica lui Karadžić în traducerea lui Jakob Grimm: *Kleine serbische Grammatik*, Leipzig-Berlin, 1824, în anexă cu un studiu al lui Johann S. Vater despre eposul sîrbesc în comparaţie cu poemele homerice.

³⁰ Deşi Johann S. Vater (vezi nota 29) considera că diversele cîntece eroice ar putea să dea naştere unui poem întins, Mickiewicz estimează că probabil poezii cultivaţi nu vor avea mîină bună într-o asemenea încercare, adică nu vor reuşi mai mult decît a reuşiţi poporul. Se pare că Mickiewicz avea dreptate, căci încercările care au urmat nu au dus la opere de mare merit, chiar dacă este vorba de un poem ca cel al lui Joksım Nović-Otočanin, *Lazarica ili boj na Kosovu između Srba i Turaka na Vidovdan 1389*, apărut nu mult după aceea (1847).

³¹ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. VIII, p. 244.

Gora și a oamenilor locului, unde a și luat naștere cîntecul ³², Mickiewicz insistă rînd pe rînd asupra variațelor tablouri ale acestui poem popular, în care culorile sînt puse cu multă artă. Abundă comparațiile. După el, tabloul ciocnirii crîncene dintre Maxim și Miloș stă, ca măiestrie artistică, pe același plan cu cel al conflictului dintre Agamemnon și Ahile, la împărțirea prăzii.

Mickiewicz se ocupă apoi, cu același simț literar, de alte cîntece, ca *Ženiđba Jankovića Stojana, Srpska djevojka*, ultima de un lirism excepțional, *Zidanie Skadra* ³³, și se oprește în mod special asupra celebrei *Hasanaginica* (soția lui Hasan-Aga) ³⁴, tradusă de Goethe, după culegerea lui Alberto Fortis, încă din secolul al XVIII-lea, și publicată în colecția de cîntece a lui Herder în 1778 ³⁵, fapt cunoscut poetului polon. Cîtînd-o în întregime, Mickiewicz evidențiază magistral lirismul acestei capodopere, cu variație de stări sufletești și tonuri impresionante. Avînd simț poetic mai mult decît un simplu critic sau istoric literar, dispunînd de o bogată cultură literară, Mickiewicz face comparații diferite și surprinde particularul artistic în creația pe care o analizează. El nu învîrtește între degete mii de fișe informative, ci palpează cu simțurile materia vie, pe care o integrează unui complex poetic universal. Din acest punct de vedere, nu se pot apropia de el mulți cercetători moderni docti, care caută cu lupa amănuntul.

Analiza și judecățile date asupra poeziei populare sîrbe constituie cea dintîi apreciere, largă și profund poetică, a acestei creații, și faptul este cu atît mai important cu cît afirmațiile făcute și interpretarea dată își mențin valoarea intactă.

Nu este posibil, în continuare, să ne ocupăm de toate momentele literare slave din cursurile lui Mickiewicz, cite merită să fie discutate. Vom pune în lumină pe acelea în care el a nimerit interpretarea cea mai bună și a anticipat poziția criticii și istoriei literare ulterioare, mai ales a adevăratului comparatism literar.

³² Considerînd Muntenegru (Crna Gora) ca o importantă vatră a poeziei populare sîrbe, Mickiewicz îi consacră o amplă descriere etnografică, cunoscînd în acest sens lucrarea lui L. G. Villa de Sommières, *Voyage historique et politique au Monténégro*, Paris, 1820, precum și opera lui Karadžić (publicată anonim), *Montenegro und die Montenegriner. Ein Beitrag zur Kenntnis der europäischen Türkei und des serbischen Volkes*, Stuttgart — Tübingen, 1837. Lucrarea lui Karadžić este o replică la cea menționată mai sus și la cea a lui Dominique Dufour de Pradt, *L'Europe par rapport à la Grèce et à la reformation de la Turquie*, Paris, 1826, căruia i se reproșează că întinde granițele Greciei pînă la Dunăre, peste existența poporului sîrbocroat.

³³ Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. VIII, p. 263 și urm.

³⁴ *Ibidem*, p. 289 și urm.

³⁵ Vezi mai sus, n. 34; în urma lucrării lui Fortis au apărut încă două traduceri, una în germană, datorită lui Klemens Werthes, și alta în franceză, cunoscute de Goethe. Avînd deci trei traduceri în față (italiană, germană și franceză), Goethe a realizat cea mai frumoasă transpunere și — după opinia lui Mickiewicz — „cea mai fidelă”, acesta din urmă folosîndu-se probabil în colajonare de originalul publicat de Fortis. Karadžić n-a mai reușit să găsească și să culegă *Hasanaginica*, înclît în prima sa ediție de poezii populare sîrbe (vezi mai sus, n. 22) a reproduș textul cules de Fortis, sub titlul *Жалостна нјесма племените Асаназинице* (în ediția a II-a această baladă este lăsată la o parte). Nu este exclus ca Mickiewicz să fi avut originalul sub ochi în culegerea lui Karadžić.

Numeroase și surprinzător de bogate sînt elementele de cultură și literatură expuse în legătură cu evul mediu. Uneori, o singură idee exprimată tangențial este revelatoare. Din acest punct de vedere, importanța mișcării husite pentru dezvoltarea literaturii innografice este o idee emisă de Mickiewicz și reluată tacit de cercetările din vremea noastră ³⁶.

Dar pentru evul mediu contribuția cea mai de preț a lui Mickiewicz este stabilirea meritelor cronicarului polon Jan Długosz (1415—1480) în cîmpul literaturii polone. Analizînd cu mare atenție opera acestuia *Historia polonica* ³⁷, făcînd comparație cu lucrări de același gen scrise în evul mediu în Occident (Joinville, Villehardouin, Philippe de Commines, Machiavelli), Mickiewicz ajunge la concluzia că Długosz este un umanist, care a depășit în opera sa tipul de anale, alcătuiind întîia oară în Europa o istorie propriu-zisă, în care știrile adunate din multe izvoare sînt expuse în mod critic. Duhovnic fiind, el nu mai vede evenimentele istorice întru totul ca dependente de divinitate, ci ca manifestări ale oamenilor. Opera lui este străbătută de un cald patriotism și de observații referitoare la lipsurile și scăderile civice ale polonilor. Citatele folosite de Mickiewicz pentru a arăta talentul de scriitor al lui Długosz și ideile lui sînt deosebit de expresive și frumoase. Ele au devenit clasice și au intrat în manuale, cum este pasajul privind sfîrșitul fericit al războiului cu cavalerii teutoni și pacea încheiată la Toruń în 1466. Se arată că Długosz este prezent în viața statului prin acte importante, iar opera lui este comparată, ca dimensiuni și stil, cu cea a lui Titus Livius ³⁸, apărînd și aici cultura clasică a poetului.

Ideile lui Mickiewicz despre Długosz se regăsesc astăzi în orice istorie literară polonă, nu ca o copie a opiniilor lui, căci ideile lui au fost uitate, ci ca un adevăr controlabil, evidențiat pentru prima dată de poet.

Mickiewicz prezintă, cu date sau comentării remarcabile, și alte scrieri istoriografice, dar lucruri noi spune, ni se pare, în legătură cu creația scriitorului polon M. Rej, din timpul Renașterii polone, în secolul al XVI-lea. Deși nu apucase să fie studiat, Rej nu era chiar un necunoscut, dar Mickiewicz îl descoperă pe Rej ca scriitor talentat în proză ³⁹, găsind în opera lui, ilustrată cu citate elocvente, calități de artă literară, în sinceritatea fondului și în simplitatea stilului, ceea ce îl apropie pe

³⁶ Vezi Julian Krzyżanowski, *Z nowu o „Bogurodzicy”*, în *Z polskich studiów slawistycznych*, Varșovia, 1963, t. II, p. 1—19 : autorul susține că *Bogurodzica*, cel mai vechi cîntec religios, în legătură cu care s-au purtat nenumărate discuții, a fost cîntat în timpul bătăliilor și a devenit un imn de stat. De fapt, și Mickiewicz, știind de rolul cîntecelor religioase în timpul luptelor husite, despre care vorbește în altă parte (cf. *Dzieta*, t. IX, p. 62—63), cunoscînd probabil din cronica lui Długosz că *Bogurodzica* se cîntă de ostași, ca în lupta de la Grünwald din 1410, afirmă că acest imn a ajuns „cîntec ostășesc” și „național” și că „se cînta de obicei înainte de fiecare luptă” (cf. *Dzieta*, t. VIII, p. 151).

³⁷ Tipărită parțial de S. Herbut, *Historia polonica* a lui Długosz (Dobromil, 1614) a apărut în ediție completă la Leipzig, 1711—1712, sub îngrijirea lui H. Huyssen, S. J. Hoppius și G. Grodeck și cu un titlu similar, *Historiae polonicae libri*; de această ediție se folosește Mickiewicz.

³⁸ Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. IX, p. 9 și urm.

³⁹ *Ibidem*, p. 111 și urm.

acesta de caracterul creației folclorice. De asemenea, Mickiewicz arată, pe bună dreptate, că Rej introduce în literatura polonă, prin opera sa *Zwierzciadło*, interesante tablouri agreste și totodată stilul umoristic, prezent în alte opere ⁴⁰. Mickiewicz caută să surprindă la fiecare dintre scriitorii tratați la curs caracteristicile proprii și noutatea în creație prin comparație cu ceea ce se petrece în literatura europeană a timpului. În acest sens, opera lui Rej, născută dintr-o interesantă experiență de viață, cu un fond de înțelegciune populară, este comparată cu spiritul vremii reflectat în operele lui Montaigne și Baldasare Castiglione (*Il cortegiano*), pentru a sublinia notele personale din creația lui Rej. Metoda comparată domină în toate prelegerile lui Mickiewicz.

Lecții strălucite i-a consacrat Mickiewicz lui Jan Kochanowski, mare liric polon, model în ochii poezilor din epoca modernă, apreciat în grad înalt de romantici. Mickiewicz analizează întâi creația lui Kochanowski în limba latină, socotind-o, pe bună dreptate, superioară tuturor creațiilor de limbă latină ale vremii. Totuși, talentul lui Kochanowski se remarcă în mod deosebit în operele în limba polonă. Pentru o mai bună evidențiere a specificului, face considerații de literatură comparată, operind cu nume din Antichitate și din timpurile moderne, Virgiliu și Horațiu, Dante și Petrarca, Ronsard, Jodelle, Du Bellay și Malherbe, Ariosto și Tasso ⁴¹, referindu-se la creația lor, arătând relațiile dintre unii din ei și ce are fiecare particular, pentru a putea defini ce îi revine lui Kochanowski ca artă literară. Se ocupă îndeaproape de operele reprezentative ale acestuia, subliniind la fiecare notele specifice. *Psalterz Dawidów* nu este propriu-zis o traducere, ci o creație de rezonanță poetică personală, cu inovații de expresie vie, inegalabile în traducerea psaltirii ⁴². *Treniile*, asupra cărora insistă, au „un colorit local” și dispun când de tonul elegiilor lui Ovidiu, când de tonul poeziei populare. Prin forma și tema lor, ca elegii provocate de moartea unui copil, nu au egal în literatura nici unui popor ⁴³. De asemenea, creația satirică a lui Kochanowski este analizată prin comparație cu Horațiu, indicând defecte și calități. *Odprawa posłów greckich*, dramă cu temă antică după *Iliada*, păstrează bine liniile teatrului antic, mai bine în unele privințe decât Goethe în *Ifigenia în Taurida* ⁴⁴, care însă, trecând dincolo de literatura izvoarelor, își imaginează amănunte ale vieții casnice, drama căpătând la Goethe mai multă viață.

Vorbind și de *Fraszki* (Anecdote), Mickiewicz a dat o imagine completă și vie a personalității lui Kochanowski și a creației lui, care se dovedește a fi cea reală, de valoare persistentă ⁴⁵.

Negreșit, literatura polonă i-a fost mai la îndemână lui Mickiewicz și referințele la ea sînt mai dese. După Kochanowski, o prezentare bine

⁴⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁴¹ *Ibidem*, p. 135 și urm.

⁴² *Ibidem*, p. 138 și urm.

⁴³ *Ibidem*, p. 141—145.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 150—156 : această opinie a fost repetată de cercetări recente.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 157.

concepută este aceea a creaţiei idilice a polonezului Sz. Szymonowic din secolul al XVII-lea: *Sielanki* (Idile, 1614)⁴⁶. Mickiewicz stabileşte prima dată dependenţa poetului de modele ca Teocrit şi Virgiliu⁴⁷, mai mult de primul, ceea ce au dovedit şi cercetările ulterioare, dar el descoperă şi filonul original din unele idile, în special în *Żeńcy* (Secerătorii), Mickiewicz detectînd cu uşurinţă fondul local şi elementele folclorice, fapt care indică puterea lui de a pătrunde mereu în miezul lucrurilor.

Nou ca interpretare şi analiză apare Mickiewicz şi în legătură cu memoriile lui Jan Chryzostom Pasek, *Pamiętniki*, de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, şi în legătură cu alte opere memorialistice. Pasek este un fenomen în literatura polonă, prin introducerea în memoriile sale a limbajului şleahtei polone, viu, nealterat de nici o intenţie literară. Nu s-a gîndit, probabil, niciodată că însemnările sale vor intra în mîna cititorilor, de aceea în scrisul său apare un stil nesilit, popular în topică şi în cazurile exprimării, împestrîtat însă lexical cu încărcătură de neologisme şi expresii străine, totul într-un ton de glumă şi umor al omului înclinat spre aventură şi distracţie. Înseşi anumite momente dramatice şi de tensiune nervoasă sînt tratate fără gravitate, narate cu zeflemeaua şi umorul anecdotistului, încît cititorul se distrează în faţa unor eroi reali, transformaţi adesea în bufoni, iar scenele de viaţă au aspectul unor acţiuni de teatru de păpuşi. Autorul se comportă impasibil, cu indiferenţa naturii, şi aici stă cheia scrisului şi a originalităţii sale.

Publicat de-abia în 1836, de Edward Rykaczewski⁴⁸ (cu urmarea încă a două ediţii imediate, în 1837 şi 1840), Pasek, lucru nesubliniat pînă acum, a fost pentru prima dată valorificat literar de Mickiewicz în prelegerile sale din 21 şi 28 decembrie 1841⁴⁹. Încadrînd pe Pasek literaturii polone şi europene a epocii, caracterizînd plauzibil perioada de după 1620, în literaturile cehă, polonă, rusă, ucraineană, ca una de stagnare sau de căutări, de tonalitate retorică şi ornamental frazeologică⁵⁰, arătînd cu o intuiţie genială că naraţiunea tipic folclorică, de un anumit ton şi gravitate, a fost transformată de condeiful „nobilului-juisor” în anecdotă glumeaţă şi povestire alterată, lucru petrecut de asemenea în literaturile Occidentului pe scară mare, dacă se ţine seamă de cum apare elementul folcloric la Rabelais, în comediile lui Carlo Gozzi, în

⁴⁶ *Ibidem*, p. 184 şi urm.

⁴⁷ De fapt, Mickiewicz vorbeşte în general de poezia pastorală şi, pe lângă Teocrit, aminteşte de scriitori greci, Moschos şi Bion, se referă la Fontenelle şi Gessner etc., relevînd elementul sau fondul pastoral din opera lor, alături de ce există la Szymonowic.

⁴⁸ *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, Poznań, 1838; alte ediţii: Wilno, 1843 (de Lachnowicz); Liov, 1877 (de Z Węclewski) etc.

⁴⁹ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, p. 19—45.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20—22; situaţia nefavorabilă în care s-a aflat literatura cehă în vremea respectivă este explicată de Mickiewicz prin spusele lui Jan Amos Komenský (*Historia persecutionum ecclesiae bohemicae*, 1648) prin împilarea poporului ceh de către stăpînirea străină: „Ce s-a petrecut cu cărţile nu trebuie să mai povestesc, toţi o ştiu. Au fost destinate rugului [...]. Se vedeau care întregi de cărţi mergînd la locul ardării, iar în urma lor călăii cu torţe. Aşa a pierit literatura patriei noastre”.

poveștile prelucrate de Musäus⁵¹ în Germania sau de Perrault în Franța⁵², Mickiewicz subliniază că totuși Pasek se ridică deasupra confrăților vremii sale ca stil și tematică memorialistică, captînd și descoperind autenticul polon și rămînînd implacabil la tonul lui Corneille din *Cidul* său, reprezentat în fața seimului polon în 1661, în traducerea poetului barocist polon Jan Andrzej Morsztyn (prima traducere, notează Mickiewicz, într-o limbă străină)⁵³. Cu citate bine selectate, privind credințe populare, alegerea monarhului polon și confruntările taberelor, spectacole de teatru, Mickiewicz accentuează valoarea artei scrisului lui Pasek. Poetul este de părere că dinamica scrisului lui Jan Chryzostom Pasek nu poate fi indicată cu semne grafice obișnuite, puncte și virgule, fără funcție într-o atare operă, în care nu există perioade sau fraze regulate, ci ar trebui introduse „niște semne, care să indice gesturile vorbitorului, să arate că aici își răsucește mustața, dincoace dă semnalul deschiderii ușii, fiindcă un asemenea gest înlocuiește uneori cuvîntul, lămurește propoziția”. Mickiewicz are deci simțul stilului narativ popular. El l-a descoperit literar pe Pasek și l-a plasat trainic în cadrul european⁵⁴.

Numeroase sînt referințele culturale și literare din secolul al XVII-lea, dar trebuie să urmărim cursul lui Mickiewicz despre secolul al XVIII-lea, pentru a ieși iar din cîmpul literaturii polone și a intra într-o nouă zonă literară, cu un alt centru de greutate.

Pentru secolul al XVIII-lea, de altfel ca și pentru alte epoci, Mickiewicz zugrăvește un larg tablou istoric și cultural, mutînd centrul de greutate în Rusia lui Petru cel Mare și a urmașilor săi. Documentîndu-se din lucrări mai vechi, precum Voltaire, *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*, Paris 1759—1763, și altele mai noi, Mickiewicz surprinde liniile caracterologice ale monarhilor ruși în general, meritele și defectele lor, marca esențială a domniei fiecăruia, cu o pastă picturală din cele mai vii. Astfel, Petru cel Mare a introdus civilizația occidentală în Rusia, a ridicat prestigiul femeii, a impus o operă de culturalizare, dar literatura mare nu se vede încă. Dimpotrivă, în vremea Ecaterinei II, cu toate lipsurile politice, se remarcă înflorirea unei literaturi de nivel european.

Cu deosebită simpatie vorbește despre M. Lomonosov (1711—1765), pentru care schițează o biografie și îi prezintă activitatea științifică, deosebit de vastă. Consideră că trebuie studiat mai adînc, pentru a se arăta sursele care l-au ajutat și l-au împins spre înnoiri științifice și literare, Europa trăind atunci febra reformelor și a disputelor, iar Lomonosov, cu studii în Germania (îl audiase pe Christian Wolff), avînd probabil cunoștință de lupta pe care o ducea direcția nouă a elvețienilor Johann

⁵¹ Johann Karl August Musäus, *Volksmärchen der Deutschen*, 5 volume în prelucrare.

⁵² În legătură cu stilizarea lui Charles Perrault, Mickiewicz afirmă că „a dat o lovitură de moarte” modului tipic al narațiunii folclorice. Prin aceasta se vede că Mickiewicz nu admitea intervenția culegătorului sau a scriitorului în creația pur folclorică.

⁵³ Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. IX, p. 34.

⁵⁴ Nu mult după lecțiile lui Mickiewicz, apărea traducerea germană a lui Stenzel, *Denkwürdigkeiten des Polen Passek*, în „Märkische Forschungen”, II, 1841—1843.

Jakob Bodmer și Johann Jakob Breitinger împotriva școlii literare vechi și a ideilor clasiciste ale lui Johann Christoph Gottsched⁵⁵. Pentru frumusețea tablourilor ei cosmice, analizează oda *Утреннее размышление о божу величестве*. Apoi, Mickiewicz vorbește în paralelă despre activitatea similară cu cea a lui Lomonosov dusă în Polonia de S. Konarski și în Boemia de Fr. Josef Kinský, apărător și susținător al introducerii în școală a limbii și literaturii naționale cehe (în lucrarea sa *Erinnerung über einen wichtigen Gegenstand von einem Böhmen*, 1773).

Mickiewicz persiflează pe V. Trediakovski pentru activitatea sa pseudoclastică, împotriva ideilor și tendințelor lui Lomonosov. Amănunțit îl prezintă pe G. R. Derjavin (1743—1816), pe care îl consideră cel mai mare scriitor rus din secolul al XVIII-lea, pentru odele sale, între care Mickiewicz nu se sfiește să citeze *Взятие Варшавы*, odă remarcabilă „prin vigoarea neobișnuită a stilului și forța expresiei”. Pentru frumusețea lor a citat la curs, din această odă, unele versuri direct în rusește. I se pare că este un lucru natural ca un poet să fie animat de mândrie națională, îi reproșează însă lui Derjavin invectiva că „polonii n-au știut să prețuiască sensibilitatea inimii împărătesei, care a apărât — zicea ea — principiile democratice împotriva absolutismului lui Stanisław August Poniatowski” (și de aceea a contribuit la împărțirea Poloniei)⁵⁶. Firește, Derjavin „uitase” sau trecea sub tăcere faptul că Poniatowski era amantul Ecaterinei, dar nu uita lucrul acesta Mickiewicz, care pune pe cei doi față în față și face țarinei unul din portretele cele mai captivante, nu defavorabil, arătând că dispunea de o energie de tipul lui Ivan cel Groaznic⁵⁷, iar scrisorile ei la 30 de ani, în limba franceză, „considerate de literați ca modele de stil, posedă în cel mai înalt grad acel mister, acea răutate a glumei vii și pătrunzătoare, care caracterizează scrisorile lui Voltaire la bătrânețe”, în timp ce nefericitul Stanisław August Poniatowski pierdea nopți să-i compună, sentimental, scrisori de dragoste. „Caracterul lui — spune Mickiewicz — era creat după închipuirile romanțioase ale vremii; voia să devină erou de roman, în stilul lansat de Jean Jacques Rousseau”⁵⁸. Dintre creațiile lui Derjavin, Mickiewicz se oprește asupra odei *Boz*, „tradusă — cum afirmă el — în toate limbile

⁵⁵ În același an, 1740, Bodmer publicase *Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, iar Breitinger, *Kritische Dichtkunst*, combătând regulile rigide, osificate, ale clasicismului francez, propagate de Gottsched în *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730), acesta fiind repudiat cu vremea și de Lessing; referirea lui Mickiewicz la dispută, în *Dzieła*, t. X, p. 105.

⁵⁶ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. X., p. 241, 242.

⁵⁷ Domnia lui Ivan cel Groaznic (1533—1584), considerat de Mickiewicz ca elev al lui Vlad Tepeș (cunoaște din Karamzin, *Histoire de l'empire de Russie*, VIII, p. 287, povestirile populare despre voievodul muntean), ocupă un loc important în cursul său (*Dzieła*, t. IX, p. 66 și urm.), paginile consacrate lui Ivan cel Groaznic, acțiunilor lui crude, cinice, perfide, fiind dintre cele mai expresive și antrenante. Literarul se grefează mereu la Mickiewicz pe elementul istoric și politic.

⁵⁸ Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, p. 155.

europene”⁵⁹, citează din ea mai multe strofe în traducerea lui Eichhoff⁶⁰, controlată de el; dar, deși remarcabilă prin imaginile naturii cosmice (temă frecventă în literatura universală), Mickiewicz nu o așază, ca alți literați, în fruntea odelor poetului rus, analizând-o cu spirit critic și filozofic. Pentru el, mai semnificativă este oda *Бессмертные души*, prin glorificarea puterii de inspirație și de acționare a spiritului uman. De asemenea, ia în considerație oda de preamărire a Ecaterinei, *Благодарность фелице* (*Felica*, cum îi spune el), și mai târziu socotește ca excepțională, din punct de vedere literar, oda patriotică scrisă în cinstea victoriei împotriva lui Napoleón, *Гимн лироэпический на прогнание французов из отечества*⁶¹. În aprecierile sale Mickiewicz se arată obiectiv, în orice caz este sincer cu el însuși și cu viziunea lui stabilă.

În concepția lui Adam Mickiewicz, literatura unei epoci are, în măsură considerabilă, caracterul politicii statale și al promotorilor acesteia. Ea nu este creată gratuit, desprinsă de complexul vieții naționale și de stat. În acest sens, scrisul lui Derjavin reprezintă epoca Ecaterinei și crește în energie o dată cu puterea ei, încît în final ia tonuri acute, cînd clasicul și democratul de mai înainte Derjavin întîmpină revoluția franceză (cîntată de V. Monti, de Fr. Klopstock, de Goethe) cu versuri aspre, atunci cînd i se pare că devine periculoasă pentru ordinea instituită de țaratul rus, de exemplu în încercări de eliberare ca cea a polonezilor după împărțire, în amenințarea adresată monarhului („руки на царя под-нять!”), reproduce rusește Mickiewicz). Ideea nevoii de dominare imperială se oglindește în oda *La cucerirea Varșoviei*: „Ce-ți trebuie ție alianță? O, Rusie, încă un pas și toată lumea este a ta”⁶².

Pentru ce atinge Mickiewicz această strună? Pentru a arăta că actele Ecaterinei erau cîntate și apărute literar. Cu ce ieșea, în schimb, înainte Polonia? Cu nimic la nevoia timpului, din punct de vedere al patosului, al unui fanatism literar. Adam Naruszewicz (1733—1796) nu se poate compara cu Derjavin, cel mult cu Karamzin, prin opera sa dublă: poetică și istoriografică. Nu există poezie fără liră, fără muzică, fără inspirație⁶³. Naruszewicz a scris satire plate. Ignacy Krasicki (1735—1801) a urmărit și el ideea „luminării”, a scris strălucit în genul satiric („l-a umbrît pe Naruszewicz”), dar iruperea creației nu se vede nici

⁵⁹ *Ibidem*, p. 158; într-adevăr, această odă a avut un ecou european și numai în polonă fusese tradusă de nouă ori. Traducerea lui Ignacy Szydtowski, scriitor iluminist: *Bog, Oda Dertawina*, Wilno, 1822, îi era probabil cunoscută încă de pe cînd se găsea în țară. Originalul lui Derjavin îl posedă în ediția lui Smirdin: *Сочинения Державина*, 4 vol., Petersburg, 1833—1834.

⁶⁰ În stenograma cursului, căci în versiunea franceză tipărită traducerea este introdusă în întregime după cartea *Histoire de la langue et de la littérature des Slaves*, Paris, 1839, p. 339—345.

⁶¹ Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. X, p. 163, 165, 326.

⁶² Adam Mickiewicz, *op. cit.*, t. X, p. 243; de fapt, Derjavin a fost mult apreciat în Polonia: 1802 a fost ales membru al societății Towarzystwo Przyjaciół Nauk, de la Varșovia, iar după 1820 s-au făcut numeroase traduceri din opera lui în limba polonă.

⁶³ *Ibidem*, p. 169.

la el. Tip de scriitor plin de voluptatea vieţii, Krasicki „a fost hărăzit cu o veselie nebună, cu o nestăpinită poftă de ris; mult mai jovial decât Boileau sau Voltaire. S-ar putea pune întrebarea dacă asta se cădea unui arhiepiscop”⁶⁴. Mickiewicz recunoaşte meritele literare însemnate ale lui Krasicki în poemele eroi-comice, fiind un scriitor reprezentativ, zice el, al literaturilor slave în acest gen. Dar pentru sfârşitul dramatic de veac al poporului polon, Krasicki nu se vede, după cum nu se vede nici Stanisław Trembecki (1735(?)—1812), pe care Mickiewicz îl consideră cel mai dotat în şlefuirea poeziei din epoca iluministă, avînd şi o frumoasă cultură clasică, dar care sfîrşeşte prin a închina laude Ecaterinei, ca un scriitor rus⁶⁵. S-ar putea considera că Mickiewicz judecă acum literatura cu o percepţie pur politică. Nu, nu literatura-manifest politic îl interesează, ci literatura autentică, inspirată din tumultul vieţii contemporane polone. Mickiewicz nu găseşte imediat egal lui Derjavin printre scriitorii poloni, pentru că „unii voiau să perpetueze spiritul trecutului, alţii au încercat să imite pe francezi”. Cînd însă apare un Franciszek Karpiński (1741—1825), cu o poezie elegiacă, departe de modelele antice ale lui Szymonowic, sinceră şi inspirată din fondul local, cum este *Duma Lukierdy*, „cea mai frumoasă, mai simplă şi mai naturală din toate dumele polone”, cu note care parcă sînt — sesizează just poetul — ale unei balade sirbocroate, literatura polonă apucă pe un drum de înnoire, de primăvară a scrisului, care îşi trage seva din pămîntul polon şi se prelungeşte în note de involburare poetică la o întreagă serie de poeţi ai leghionurilor polone: Józef Wybicki (1747—1822), Cyprian Godebski (1765—1809), Wincenty Raklewski (1786—1812) etc. Elemente care deschid o nouă epocă literară găseşte Mickiewicz în o parte din opera lui Julian Ursyn Niemcewicz (1757—1841)⁶⁶. Sînt germenii romantismului şi ei incolţesc încă în inspiraţia populară mai veche a unui Vernihora, ucrainean, sau a polonezului Marek, cu viziunea viitorului Poloniei, scriitor pe care Mickiewicz îl compară cu Piotr Skarga din secolul al XVI-lea, pentru a demonstra un alt ton şi un alt stil, care anunţă literatura nouă⁶⁷. Acelaşi lucru îl găseşte Mickiewicz şi în memoriile lui Józef Kopeć (deportat în Siberia), care se deosebeşte de memoriile sterpe ale lui Pasek printr-o impresionabilitate şi culoare în scris de tip romantic⁶⁸, evidente în citate

⁶⁴ *Ibidem*, p. 206; întrebarea fusese pusă, şi Mickiewicz o recunoaşte, de Stefan Witwicki, *Co u nas działo się w literaturze przez ciąg ostatnich lat kilkudziesięciu*, în *Wieczory pielgrzymy* Paris, 1837, t. I, p. 208.

⁶⁵ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, p. 209; tot Witwicki vede în Trembecki un spirit dezrădăcinat spre sfârşitul vieţii (*Wieczory pielgrzymy*, t. I, p. 118).

⁶⁶ A. Mickiewicz, *op. cit.*, p. 254, 263, 267, 271, 321, 423.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 197—199; aceste vestigii misterioase, atribuite lui Vernihora şi Marek, au fost publicate de Lucjan Siemieński, *Trzy wieścizby*, Paris, 1841.

⁶⁸ *Dziennik podróży Józefa Kopecia [...] od portu Ochotska przez wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki [...]*, Wrocław, 1837; Mickiewicz se referă şi la o altă lucrare despre Siberia, care apăruse anonim, dar care s-a dovedit ulterior că fusese scrisă de Józef Kobylecki, ofiţer polon deportat la Tobolsk după insurecţia din noiembrie 1830: *Wiadomości o Syberii*, Varşovia, 1837; aceasta dovedeşte informaţia şi documentarea excelentă a poetului.

și comentarii. Memoriile lui Kopeć sînt comparate cu acelea ale carbo-narului italian Silvio Pellico (1789—1854) din *Le mie prigioni* (1833), conținînd povestea calmă și resemnată a zece ani de temniță. Poetul pre-gătește trecerea la epoca romantică a literaturilor slave.

Dintre lecțiile afectate romantismului se disting, în primul rînd, cele consacrate lui Pușkin, pe care, de altfel, îl citează destul de des pe parcursul întregului curs.

După o introducere privind epoca, cu unele stăruințe și citate în original din Konstantin Batiușkov (1787—1855)⁶⁹, cu referințe la V. Ju-kovski (1783—1852)⁷⁰, Mickiewicz arată că apariția în literatura rusă a lui Pușkin a fost fulminantă. Publicarea odei *Volnost*, în 1817, a însemnat începutul unei erupții vulcanice literare. Oda a făcut înconjurul Rusiei, trecînd din mînă în mînă, iar o altă odă, *Kinžal* (1821), „se cînta în toate garnizoanele”, deși nu are — zice Mickiewicz — prea mari calități li-terare. Literatura dinainte a căzut în desuetudine, iar poeții noi, ca Ju-kovski, „scriitor de mare talent”, și Batiușkov, au trecut pe planul al doilea⁷¹. Creația lui Pușkin a constituit un ferment literar neobișnuit. După ce se ocupă de ucenicia literară a lui Pușkin, Mickiewicz amintește unele din operele acestuia și apoi dezvoltă mai amănunțit considerațiile în legătură cu poemul *Eugenii Oneghin*, „operă care va fi citită cu plăcere în toate țările slave și care va rămîne pentru totdeauna un mo-nument al epocii”⁷². Model a avut Pușkin în *Don Juan* al lui Byron și, dacă Byron pătrunde uneori mai adînc în sufletul omenesc, Pușkin este, în schimb, mai sigur pe formă, mai simplu și în unele capitole îl întrece pe Byron prin lipsa de artificial, prin realismul situațiilor. „Este nespus de greu — zice Mickiewicz — ca pe o schemă atît de săracă și de simplă să crezi un lung poem, totuși Pușkin a știut să găsească, în scenele de viață casnică, în tablourile pămîntului rusesc, în evenimentele curente, nesfîrșit de multe motive, dînd de tipul comediei, cînd tragice, cînd ro-manțioase. Stilul lui are o neobișnuită perfecțiune, o admirabilă desfășurare, schimbîndu-și mereu structura și culoarea sa, încît, cititori fiind, nici nu băgăm de seamă cînd din tonul de odă cădem în cel de epigramă, apoi ne ridicăm și întîlnim scene povestite cu gravitate strict epică”⁷³. Astfel, analiza artei literare, a stilului care traduce perfect o întreagă gamă de stări sufletești și de tablouri diverse, a personajelor comparate cu eroi din li-teratura universală, este făcută de Mickiewicz cu spirit de discernere ra-pidă și de formulare plastică a ideii. Poetul trasează cu ușurință arcuți voltaice între diferite fenomene istorico-literare, bazat, în asocierea fap-telor, pe o mare cultură și pe excelentul său simț poetic.

⁶⁹ Mickiewicz analizează din opera lui Batiușkov în special poezia *Переход через Рейн* (*Dzieta*, t. X, p. 345—346).

⁷⁰ Pentru Jukovski menționează celebrul său vers patriotic *Песнь о стане воинов*, din 1812, alte opere, precum și meritul de traducător din Goethe și Schiller (cf. *Dzieta*, t. X, p. 332).

⁷¹ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, p. 351.

⁷² *Ibidem*, p. 352.

⁷³ *Ibidem*, p. 353.

Romanul-poem, apărut în 1825, îi dă prilej lui Mickiewicz să vorbească și de lupta decembriștilor, comunicând pentru prima dată în istorie numele trădătorului și delaționistului Al. Bośniak, care a informat pe generalul Witt despre complotul decembriștilor, numele lui fiind păstrat secret de autoritățile rusești⁷⁴.

Mickiewicz consideră că Pușkin încheie o importantă epocă literară (nu amintește nimic de opera lui Lermontov).

Ținând seama de necesitatea spiritului slav al literaturilor, după teoria purismului cultural emisă de Żorian Dołęga Chodakowski, Mickiewicz se oprește, în lecția din 17 iunie 1842, asupra „școlii ucrainene”⁷⁵ a romantismului polon, alcătuită din Antoni Malczeski, Józef Bohdan Zaleski și Seweryn Goszczyński. Împotriva domniei în literatură „a unei păături cultivate, neputincioase și sterile”, noua școală aducea un aer proaspăt „profund popular”, din părțile de răsărit ale Poloniei, cu un fond autentic slav. „Critica — spune Mickiewicz — nu s-a ferit să considere noua literatură ca o invazie a barbarilor”⁷⁶, dar el vede în ea o infuzie de elemente estetice regeneratoare. Întruchiparea înnoitoare o găsește în poemul lui Malczeski, *Maria* (1825), în care, în stilul lui Byron, o tânără fată de nobil scăpătat este urită și pînă la urmă ucisă de socrul ei, un voievod, pentru că îi furase inima fiului său. Poemul-roman este într-adevăr impresionant și se bazează pe întâmplări reale. Malczeski continua, de fapt, ceea ce începuse cu puțin înainte, ca metodă și spirit literar, Mickiewicz, în *Balady i romanse* (1882) și în *Dziady* (Moșii, 1823). De remarcat că Mickiewicz nu se referă de loc, în cursurile sale, la marea sa creație (complet încheiată în 1834) și nici la cea a lui Juliusz Słowacki, de care pomenesc doar prin tangență. În schimb, stăruie asupra poemului lui Stefan Garczyński (1805—1833), *Wacława dzieje* (Istoria lui Wacław, 1832)⁷⁷, care se aseamănă mult, ca atmosferă, cu *Dziady*, dar nu s-a înscris în istoria literaturii ca o operă de seamă.

La 1 iulie 1842, în ultima prelegere a anului, Mickiewicz formulează ideea mesianismului istoric al popoarelor, sub impulsul căreia va prezenta lecțiile sale în următorii ani 1842—1843 și 1843—1844. Totuși el lucrează cu opere mari, importante, și analiza literară, cu tot accentul mesianic, subliniază calitățile artistice ale operelor. În acest sens, Mickiewicz sur-

⁷⁴ *Ibidem*, p. 357 : „[Witt] se găsea pe atunci în fruntea autorităților polițienesti din guberniile de sud. Despre existența complotului știa de la unul din agenții săi, al cărui nume îl dau, pentru că nu este trecut în nici un act oficial, în nici o istorie : e un oarecare Bośniak, trădător, spion, mult mai șiret decît toți eroii cunoscuți de acest soi, chiar decît *Spionul* lui Cooper”; este vorba de opera scriitorului american James Fenimore Cooper (1789—1851), *Spionul*, apărută în 1821. Jan Witt l-a spionat și pe Mickiewicz în timpul petrecut la Odesa, în călătoria efectuată în Crimeea, în același an 1825. Mickiewicz a avut relații cu decembriștii ruși.

⁷⁵ Numele de „școală ucraineană”, întrebuintat de Mickiewicz, a fost folosit pentru întâia oară de Aleksander Tyszyński în opera sa *Amerykanka w Polsce*, Petersburg, 1837, și după aceea acceptat de istoria literară.

⁷⁶ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, p. 375.

⁷⁷ Opera lui Stefan Garczyński fusese publicată de însuși Mickiewicz după moartea acestuia : *Poezje*, Paris, 1833 (sînt adunate aici mai multe scrieri).

prinde „duhul nou” al poeziei, care este „inspirație”, în care poetul poate descifra note mesianice (e treaba lui!), dar care duh se ridică, în mod clar, din pământul local, ca o plantă naturală a timpului, a zonei respective, ceea ce se observă și din exegeza profesorului Mickiewicz. Acest lucru se simte în *Duch od stepu* (Duhul dinspre stepă, 1836)⁷⁸, al lui J. B. Zaleski, în *Prorok* (1828) și *Poetul* (Sonet) (1830) de Pușkin⁷⁹, în analiza poeziei lui Goszczyński *Przeznaczenie geniusza* (Destinul geniului, 1838), sau în *Zamek Kaniowski* (Cetatea Kaniewo, 1828)⁸⁰, din care dă imagini de mare artă.

Dar cel mai mare spațiu îl acordă dramei lui Z. Krasiński *Nieboska komedia* (Comedianedivină), publicată de acesta anonim (în spiritul epocii)⁸¹, la Paris, în 1835. Nepomenind niciodată numele autorului, Mickiewicz dezbate conținutul și arta acestei opere în patru prelegeri⁸². Cu toată apăsarea mesianică și implicațiile filozofiei mistice, valoarea literară reală a operei nu este pierdută din vedere, nici nu putea fi pierdută, și Mickiewicz îi recunoaște de la început trăinicia: „N-aș vrea să numesc această operă dramă fantastică; obișnuit, să dă acest nume oricărei creații în care întâlnim scene extraordinare, figuri de la care autorul pare să îndepărteze viața de toate zilele, realitatea prozaică. Nu există nimic de felul acesta, nimic transmutat față de ceea ce numim realitate, adică față de lumea vizibilă, de ceea ce se duce, dispăre, de ceea ce are să vină, nimic care să nu aibă prezent [. . .]. Așadar, fiecare operă care mișcă coardele sufletului nostru, care ne transmite sau trezește în noi viața de demult, este o operă reală. Scriitorii străini recunosc poeziei polone că, din acest punct de vedere, ea este foarte reală și nu cunosc nimic mai adevărat și mai cutremurător de actualitate peste această operă, pe care o vom supune exegezei”⁸³.

Firește, în *Nieboska komedia* însuși Krasiński introduce o previziune mesianică, și Mickiewicz, în condițiile date, explorează această latură cu precădere, dar legarea autorului dramei (care pentru Mickiewicz nu era anonim) de evenimentele istorice tragice ale poporului polon⁸⁴, comparația eroului principal cu *Corsarul* lui Byron sau cu ce-au realizat între timp scriitorii poloni⁸⁵, frumoasa meditație „hamletiană” a lui Pankracy — așa cum o socotește Mickiewicz, — privind gândirea umană, limitele și măreția ei⁸⁶, comparația plauzibilă a unor scene cu pagini din *Macbeth*, a unor tablouri cu peisaje ale pictorului olandez Van Ruysdael sau ale lui Salvatore Rosa

⁷⁸ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, t. XI, p. 24—29.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 29—32.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 52—58.

⁸¹ Anonimatul era un mister, pe care l-au învățat și unii scriitori români din generația de la 1848; opera căpăta un nimb sacru și părea o expresie a întregului popor. *Cântarea României*, apărută în 1850, în „România viitoare”, la Paris, ține de acest procedeu.

⁸² Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. XI, p. 60—115: prelegerile din 24, 31 ianuarie, 7, 21 februarie 1843.

⁸³ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁶ Pentru accesibilitate, vezi traducerea dramei de T. Gostyński și Lucia Djamo, Z. Krasiński, *Comedia nedivină*, București, 1940, p. 59—60.

fac totuși din lecțiile lui Mickiewicz pagini de remarcabilă literatură comparată.

În legătură cu epoca romantismului, Mickiewicz a ținut prelegeri și despre alți scriitori slavi. Între aceștia se numără Jan Kollar (1793—1852), pe care îl prezintă și-l apreciază pentru culegerea de sonete *Slávy Dcera*⁸⁷ (Pesta, 1824), citind în original din aceste sonete și comparând pe Kollar, ca atmosferă și deosebire, cu marele scriitor italian Petrarca. Versurile lui Kollar sînt frumoase, fiind impregnate de elemente folclorice. Mickiewicz îi reproșează însă discret că, fiind de origine slovacă, n-a înțeles să scrie în limba slovacă. Afirmația unor cercetători moderni că Mickiewicz nu are dreptate, fiindcă nu exista o limbă slovacă literară, nu este serioasă, căci Kollar putea contribui la crearea acestei limbi literare într-o perioadă de efervescentă romantică propice, și deci mai devreme decît a făcut-o Ludovic Štur (1815—1856), prin inițiativa din 1843, împreună cu Michal Miloslav Hoza (1811—1870) și cu Josef Miloslav Hurban (1817—1888). Observația lui Mickiewicz nu i-a plăcut lui Kollar, care era în relații de prietenie cu poetul polon, și a reacționat imediat.

Despre Kollar, Mickiewicz vorbise încă din prima sa prelegere⁸⁸, referindu-se la lucrarea acestuia *Über die literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slavischen Nation*, Pesta, 1837, în care, între altele, Kollar atribuie popoarelor slave în viitor un rol de frunte (pînă aici rolul de frunte fiind jucat de popoarele romane și germanice), cu condiția unei cunoașteri reciproce a graiurilor și literaturilor lor⁸⁹. Mickiewicz apreciază această idee. La puțin timp după aceea, în 1841, Kollar, probabil drept mulțumire, se simte îndatorat să-i trimită cu dedicație opera sa mai veche *Slávy Dcera*⁹⁰, pe care Mickiewicz o va prezenta în prelegerea sa din 27 decembrie 1842⁹¹.

Poetul polon știe că opera lui Kollar a devenit cunoscută în Anglia⁹², dar i se părea că nu este citit în Boemia și nu este cunoscut în Polonia și în Rusia. Cu toate încercările mai noi de a arăta că lucrurile stăteau altfel, Mickiewicz avea dreptate, fiindcă Jan Kollar, la vremea respectivă, nu devenise cunoscut în celelalte țări slave, de opera lui avînd idee doar unii literați și specialiști⁹³. Iar cînd Mickiewicz spunea că poetul ceh de origine

⁸⁷ În traducere, poate să însemne — zice Mickiewicz — *Fiica Slavei*, precum și *Fiica Slăvii* (cf. *Dzieta*, t. XI, p. 38); jocul sensului e posibil.

⁸⁸ Ținută la 22 decembrie 1840, cf. A. Mickiewicz, *Dzieta*, t. VIII, p. 19.

⁸⁹ Versiunea germană nu-i dă decât o rețetă și completează la cele în limba cehă, *O literarnej vzajemnosti mezi kmeny a nářečmi slavskými*, publicată în revista „Hronka” pe 1836.

⁹⁰ Exemplarul se păstrează în Biblioteca Polonă de la Paris,

⁹¹ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, t. XI, p. 37 și urm.

⁹² John Bowring, îndrăgostit de cultura și literatura slavă, publicase din Jan Kollar, la Londra, în 1832: *Vybor z basnicků českého. Cheskian Anthology*, în care introdusese în traducere engleză 41 de sonete.

⁹³ În Polonia apăruseră prin reviste unele articole și traduceri, iar în Rusia era total necunoscut (de-abia în 1844 I. Sreznevski a vorbit la curs despre *Slávy Dcera*, la Universitatea de la Harkov). Că nu era citit o spune singur Kollar, afirmă Mickiewicz, cînd se plînge că „este un glas strîgînd în pustiu, că compatrioții săi nu înțeleg misiunea și nici eforturile lui; clasa cultivată citește cărți străine, iar poporul de jos cîntă mai departe cîntece de dragoste, povești anecdote, nu vrea să cunoască sonetele sale” (cf. Adam Mickiewicz, *Dzieta*, t. XI, p. 40).

slovacă este „fără patrie”, a făcut-o fără nici o intenție, mai mult ca o compasiune pentru faptul că, slovac fiind, a creat în cehă și trăia în Ungaria. Avînd la dispoziție *Slávy Dcera* în ediția din 1832⁹⁴, Mickiewicz observă că această operă este un poem format dintr-un „șir de șapte sau opt sute de sonete”, domeniu poetic divizat în mai multe părți, pe nume de rîuri: sonetele Elbei, sonetele Dunării etc., în final rămînînd o „parte fantastică”, care reprezintă raiul și iadul slav. Mickiewicz arată că opera lui Kollar, în întregul ei, dispune de tensiune dramatică, are versuri remarcabile în original, pe care poetul polon le citează ca atare. Tematica se referă la toate neamurile slave și Kollar le are în inimă, sensibilitatea lui manifestîndu-se poetic față de toate. Simplitatea limbii și concentrarea expresiei în unele sonete sînt inegalabile. Dar Mickiewicz atrage atenția și asupra unor neajunsuri ale operei lui Kollar, care are o viziune idealistă și utopică asupra unității popoarelor slave și asupra creării unui stat unitar slav, sub egida Rusiei țariste⁹⁵, ceea ce îl face „să adune în rai” toate popoarele slave, pe poeții și eroii lor pe rînd, Kościuszko stînd alături de Suvorov, dușmanul său (acum împăcați), pe cînd pe maghiari, nemți, chiar pe francezi („care arseseră Moscova”) îi împinge în iad. Opera lui Kollar „se desprinde astfel de pămînt” și, pentru că împotriva unei uniuni slave se ivesc sau se vor ivi în operă tot felul de piedici, poetul este cuprins de îndoieli și disperare. Ideea lui Kollar fiind irealizabilă, lui Mickiewicz i se pare mai aproape de adevăr, cehul Leon Thun (1811–1888), care lupta și susținea dezvoltarea națională a cehilor prin limbă și literatură, împotriva tendințelor de germanizare, deși nu admite nici ideea acestuia de dezvoltare sub guvernare austriacă, pe baza principiului de egalitate. Mickiewicz susținea eliberarea și formarea de state și guverne naționale⁹⁶.

Observațiile lui Mickiewicz au avut darul să-l irite pe Kollar, ceea ce se vede în unele din scrisorile sale⁹⁷ sau într-un nou sonet, în care Mickiewicz este introdus în ciclul „iadului slavon”, ca adversar al colaborării dintre slavi („nevzajémnik polský”)⁹⁸. Mickiewicz avea însă dreptate, și evenimentele au confirmat-o, dar important este faptul că pentru prima dată Jan Kollar a intrat în circulație europeană prin cursul lui Mickiewicz, și păreriile acestuia despre poemul său rămîn în mare măsură valabile.

⁹⁴ *Slávy Dcera* în ediția din 1824 conținea 151 de sonete; ediția din 1832, apărută tot la Pesta, a crescut pînă la 615 sonete.

⁹⁵ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁶ Opera lui Thun, care continua vechea luptă a ilumiștilor cehi, apăruse la Praga, în 1842, în limba germană: *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung*; lucrarea s-a bucurat de un larg ecou în presa vremii, între care și cea polonă, internă sau din emigrație. Mickiewicz îl cunoscuse pe Thun în 1832, la Dresda, unde sosise cu o scrisoare de recomandare din partea lui Václav Hanka (cf. *Korespondencja Adama Mickiewicza*, t. III, Paris, 1876, p. 147), și acum ținea legătura și schimbul de idei prin Fr. Zach, un filopolon și luptător voluntar în insurecția polonă din noiembrie 1830 (cf. H. Batowski, *Z nieznaných wypowiedzi i listów Mickiewicza*, în „*Twórczość*”, 1948, nr. 12, p. 54).

⁹⁷ Într-o scrisoare din 23 mai 1843 către Antonin Marek (1785–1877), publicată în „*Časopis Muzeum Král. Česk.*”, 1887, p. 71, Kollar se referă la prelegerea lui Mickiewicz despre opera sa și vrea să se disculpe de anumite acuzații politice.

⁹⁸ În ediția postumă din 1852 a sonetelor sale din *Slávy Dcera*, în ciclul V, intitulat *Acheron*, sonetul 6.

Mai târziu când ține lecții de sinteză, în vederile sale mesianice, Mickiewicz se ocupă într-una din prelegeri de dramaturgia slavă în general. E o continuare, de fapt, la exegeza dramei lui Z. Krasiński, dar de data aceasta face considerații de ansamblu despre locul pe care îl ocupă dramaturgia între celelalte genuri, în literaturile slave. Arătând că nu a fost posibil să vorbească la curs despre multe opere din literaturile slave, precizează că n-a putut vorbi nici despre drama ilustrată a lui Ivan Gundulić, *Ariadna* (1632), cu sursă tematică într-o scriere italiană⁹⁹, după cum nu va vorbi despre dramele scriitorului ceh Fr. Turinský, *Angelina* (1840) și *Virginia* (1841), „apărute de curînd la Praga”. În schimb, Mickiewicz spune câteva lucruri despre drama lui Pușkin, *Boris Godunov* (din care ascultase câteva fragmente citite de autor, într-o reuniune la Moscova, cu care prilej îi spusese lui Pușkin: „Tu Shakespeare eris, si fata sinant”) și de asemenea despre drama lui Sima Milutinović *Tragedia Obilić* (1837)¹⁰⁰, pe care o consideră mult apropiată de *Nieboska comedia* lui Krasiński. Dar ceea ce interesează în prelegere, de data aceasta, este altceva, și anume ideea lui Mickiewicz că în teatrul european, inclusiv al popoarelor slave, este nevoie de schimbări radicale în tehnica reprezentării. Întoarcerea la scena mare antică sau a misterelor medievale, pe care să se poată introduce acțiuni de masă, furtunoase, de luptă sau de convoi în mers. Construcția teatrelor, spune el, a rămas în urma mișcării dramaturgice. În unele cazuri autorul însuși ar trebui să intre pe scenă și să cuvînteze textul înaintea publicului, acțiunea fiind ilustrată cu „tablouri panoramice”. Mickiewicz consideră că numai la teatrul francez Cirque Olimpique de la Paris se încearcă unele înnoiri. Este de acord cu Ludwig Tieck¹⁰¹ că decorul și, mai ales, grija mare pentru acesta dovedesc decăderea dramei. „Cînd sentimentul poetului — zice Mickiewicz — nu este destul de puternic ca să cucerească pe toți ascultătorii și să-i poarte în lumea iluziei; cînd cuvîntul lui nu are destulă forță ca să înfrumusețeze clădirea și în fiecare clipă să schimbe decorul; cînd trebuie să apeleze la ajutorul decoratorului și la mașinist, asta dovedește sau propria neputință, sau tocirea într-un ultim grad a puterii de receptare a publicului. După cum se știe, cele mai fantastice scene ale lui Shakespeare s-au jucat în clădiri ruinate unde nu erau nici decor, nici mașini. Unele opere ale lui au fost înscenate prima dată chiar în hale. Dar farmecul poetului englez este așa de mare, că numai citindu-l vedem lumini și umbre, stafii și cavaleri, castele ieșite din pămînt: cititorul se simte la sfîrșit ca și cum ar fi fost pe scenă, printre actori.

Repet că este un lucru foarte important ca aceste probleme să fie examinate, iar poezii care scriu azi drame trebuie să elimine orice fel de accesorii jenante”¹⁰².

⁹⁹ E vorba de drama lui Ottavio Rinucci, *Arianna* (1607).

¹⁰⁰ La Gundulić, Turinský și Milutinović, Mickiewicz a prezentat redactorului cursului litografiat, Leonard Niedźwiecki, titlurile și datele bibliografice exacte: localitate, editor, anul de apariție; *Angelina* lui Turinský apăruse însă în prima ediție în 1821.

¹⁰¹ Vezi Ludwig Tieck, *Dekorationen*, în *Dramaturgische Blätter*, Wrocław, 1826.

¹⁰² Adam Mickiewicz, *Dziela*, t. XI p. 123.

Fără îndoială, Mickiewicz are viziunea și îndeamnă spre teatrul realizat în vremuri contemporane, întors la simplitatea monologului sau a dialogului, într-un minimum de decor sau fără decor, cu scena coborită în mijlocul publicului. El spune că „piesa dramatică nu depinde de arhitectură, nici de decor, nici de scenă, ci, dimpotrivă, toate aceste adiacențe trebuie să decurgă din ideea poetică”¹⁰³. Poetul polon consideră că model pentru arta dramatică este povestitul sătenilor, plini de inventivitate și natural. Când unul povestește despre *Pasărea cu penele de aur*, de la care eroul aduce acasă o pană care luminează coliba ca ziua, în aceeași clipă săteanul-povestitor aprinde o mină de talaș și lumina care se răspindește imediat face ca pe ascultători să-i treacă fiorii. Când altul, zice Mickiewicz, spune basmul cu *Muntele de sticlă*, locuit de vrăjitoare asemănătoare între ele ca stelele de pe cer, el deschide ușa și „arată ascultătorilor cerul de iarnă scinteind de stele, ale căror forme fantastice întruchipează muntele de sticlă mai bine decât orice decor teatral”¹⁰⁴. Cu aceste ultime exemple Mickiewicz s-a adresat polonilor și rușilor prezenți în sală, lor — preciza el — fiindu-le cunoscute basmele citate¹⁰⁵.

Așadar, nu există problemă, nu există gen literar, în care Mickiewicz să nu vină cu ceva nou. Negreșit, în studiul de față nu ne-am oprit asupra tuturor datelor, corelațiilor, asociațiilor literare și estetice câte le face Mickiewicz. Singură lectura cursului poate arăta marele lui orizont cultural, puterea de a judeca personal și inovator literaturile slave.

Mickiewicz n-a avut intenția să facă și n-a făcut din cursurile sale de literaturi slave de la Collège de France operă de informație, ci de interpretare literară comparată între literaturile slave și în context european. De aceea, nu i se pot reproșa lipsuri esențiale, iar cele de amănunt țin de viziunea și economia cursului. Despre unii scriitori a vrut să vorbească, dar n-a apucat, cum este cazul cu croatul Ivan Gundulić¹⁰⁶. N-a vorbit despre biline — și faptul i s-a reproșat¹⁰⁷ —, pentru că poezia populară slavă reprezentativă și de ecou în Europa era la data respectivă cea sîrbă, culegerile ce aveau să dovedească vitalitatea bilinelor apărind după aceea, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. N-a vorbit despre Taras Șevcenko în literatura ucraineană, fiindcă Șevcenko încă nu devenise cunoscut. Nu se întîlnesc în curs nume de scriitori bulgari, pentru că literatura bulgară se remarcă mai tîrziu cu o serie de mari scriitori. În schimb, începuturile

¹⁰³ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 123—124.

¹⁰⁵ Aceste basme au însă o circulație universală, dar ele și modul special de povestire au avut o mai mare vitalitate și expresivitate în Europa de răsărit.

¹⁰⁶ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, t. IX, p. 207: la sfîrșitul primului an de curs, Mickiewicz regretă că nu a reușit să vorbească despre „epopeea poetului raguzan Gundulić”; e vorba de poemul *Osman* (1632).

¹⁰⁷ J. Krzyżanowski, *Literatura ludowa w prelekcjach paryskich*, în lucrarea colectivă *Ludowość Mickiewicza*, Varșovia, 1958, p. 471; numai faptul că posedă în biblioteca sa prima culegere de cîntece a lui Kirša Danilov, *Древния руския стихотворения*, dovedește că Mickiewicz nu din nepricepere, ci în mod deliberat n-a vorbit despre biline; pentru izvoarele și cărțile avute la dispoziție de Mickiewicz vezi și H. Batowski, *Mickiewicz a serbska pieśń ludowa*, în „Pamiętnik literacki”, 1934, p. 29—57.

scrisului slavon, activitatea fraților Chiril și Metodie, problema alfabetului chirilic și glagolitic sint luate în considerație, pe baza unei bune documentări¹⁰⁸. De asemenea, nu trece cu vederea cultura și literatura slavă din vremea țarului Simeon. Desigur, în partea a doua a cursului, gândirea lui Mickiewicz a fost grevată de filozofia mesianismului și de interpretări mistice, dar ceea ce avusese de spus despre literaturile slave spusese înainte și acum continua cu generalități istorice, literare, filozofice, prelegerile devenind mai mult de filozofia culturii, așa cum o vedea el.

Se observă că fiecare prelegere a fost abordată pe baza unei serioase documentări, pe lângă cultura de care dispunea dinainte. Mickiewicz cunoaște direct operele literare la care se referă și știe ce s-a scris despre ele sau despre diverse probleme literare, istorice, filozofice etc. Dacă s-ar înșira aici toate numele oamenilor de știință pomeniți în cursul său și tot ar fi de ajuns ca să se dovedească faptul că a fost un scriitor de o vastă cultură. Activitatea lui ca profesor nu este de diletant, de scriitor și vorbitor încrezător numai în verbul său înflăcărat, ci de om de știință informat, în stare să emită idei noi. De altfel, a fost apreciat ca atare, și puținii știu că în 1848 Mickiewicz a fost chemat (și el a acceptat) ca profesor de istoria literaturii polone la Universitatea Jagellonă de la Cracovia. Aceasta nu era o favoare pentru luptătorul politic, care începuse o activitate susținută în acest sens, ci ecoul și recunoașterea meritelor lui de profesor, dovedite la Lausanne și la Paris. Autoritățile austriece n-au încuviințat însă numirea¹⁰⁹.

În documentarea sa, Mickiewicz nu rămâne la date seci, sterpe. El recurge la asociații de idei, de elemente interesante. Vorbind, de pildă, de opera lui Antioh Cantemir, Mickiewicz precizează că acesta a fost în bune relații la Paris cu Fontenelle și în salonul lui s-a întâlnit cu polonezul Stanisław Konarski, „reformatorul literaturii polone”, și cu o serie de literați cehi, Cantemir fiind primul care a tradus în limba rusă o carte modernă occidentală, și anume opera lui Fontenelle *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686)¹¹⁰, publicată în rusește în 1744. Mickiewicz știa să intereseze și să țină trează atenția ascultătorilor. Avînd darul elocinței și al legării faptelor diferite într-un tot viu, el era audiat de diverși oameni de știință și literați, de revoluționari refugiați la Paris și de tineret studios. Scrisori și jurnale arată că în sală veneau Ampère, Michelet, Quinet, George Sand, Montalembert, Salvandy, C. A. Rossetti și alții. Ziare, precum „*Courier Français*” sau „*Revue Indépendante*”, publicau la Paris prele-

¹⁰⁸ Mickiewicz cunoștea lucrările lui Josef Dobrovský, *Glagolitica* (1807), *Slovanka* (1814–1815), *Geschichte der böhmischen Sprache und älteren Literatur* (ediția a II-a, 1818); de asemenea, cunoștea lucrarea lui Bartolomeu Kopitar, *Glagolita Clozianus* (1836), precum și întreaga dispută privind dialectul folosit de frații Chiril și Metodie, în care interveniseră savanți cehi, nemți, ruși etc. (cf. A. Mickiewicz, *Dzieta*, t. VIII, p. 107, 115 etc.).

¹⁰⁹ Cf. Tadeusz Ulewicz, *Dzieje katedry historii literatury polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim*, în *Wydział filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historia katedr*, sub redacția lui W. Taszycki și Alfred Zaręba. Cracovia, 1964, p. 106: aci și facsimilul scrisorii lui Mickiewicz descoperită nu de multă vreme.

¹¹⁰ Adam Mickiewicz, *op. cit.*, t. X, p. 111; pentru bogata cultură literară universală, vezi, în afară de cursuri, relații cuprinse în lucrarea lui St. Pigoń, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Varșovia, 1958.

gerile lui Mickiewicz sau rezumate, iar literatul rus Alexandru Turgheniev ținea la curent intelectualitatea rusă, în special pe P. Viazemski și pe V. Jukovski, cu mersul și fondul cursurilor¹¹¹.

Adam Mickiewicz a realizat la Collège de France ceea ce nu s-a mai încercat de atunci încoace : prezentarea, la un loc și comparat, a literaturilor slave în toată desfășurarea lor istorică. Pentru aceasta a știut să ia în considerație, dintr-o literatură sau alta, întâi elementele fundamentale, reprezentative ca tip slav, celelalte devenind colaterale. Însemnătatea cursurilor lui este dublă. În primul rînd, în ele se găsesc idei și interpretări originale, care meritau să fie puse în valoare. În al doilea rînd, prin aceste cursuri literaturile slave au intrat pentru întâia oară în arenă internațională. Mickiewicz a dovedit, împotriva unor opinii, că ele există și au valori remarcabile, iar în continuare vor deveni din ce în ce mai cercetate și mai cunoscute, cursurile poetului polon constituind un fel de deschidere a porților slavisticii în ramura studiilor de literatură comparată slavă.

Résumé

Le cours de Mickiewicz au Collège de France constitue la premier essai d'étude comparée des littératures slaves. Les recherches concernant ce cours se sont bornées surtout aux questions de détail : l'interprétation des faits spéciaux, la reconstitution de cours (qui nous est parvenu en divers textes et rédactions), les sources d'information de Mickiewicz, etc. Cependant le plus grand mérite du poète polonais réside dans sa force de présenter les moments importants et les personnalités des littératures slaves en tableaux comparés. Malgré quelques insuffisances, Mickiewicz a, grâce à sa grande culture littéraire et à son goût artistique, saisi les œuvres représentatives d'une époque en les intégrant dans un tout organique et, en même temps, dans un contexte européen. Personne n'a essayé depuis une telle histoire des littératures slaves.

Adam Mickiewicz a émis des idées et appréciations originales. Il trouve, par exemple, les particularités stylistiques de chaque ancien chroniqueur slave (le russe Nestor, le tchèque Kosmas, le polonais Gallus Anonimus), présente brillamment l'œuvre de Długosz dans le cadre de l'historiographie européenne. La valeur poétique du *Dit de la campagne d'Igor'* et de la poésie populaire serbo-croate, à qui il consacre sept leçons, est montrée par comparaison avec la littérature de caractère populaire universelle. De même, dans ses conférences et considérations sur l'époque de la Renaissance slave (Rej et Kochanowski), sur la littérature des mémoires à des époques différentes (Pasek et Kopeć), sur N. Derjavine, à l'époque des lumières, aussi sur A. Malczeski, Al. Pouchkine, Jean Kollar, Z. Krasiński,

¹¹¹ Cf. Samuel Fizman, *Archiwalia mickiewiczowskie*, Wrocław, 1962, p. 90 și urm.

au siècle romantique, Mickiewicz a montré ce qui est spécifiquement artistique dans chaque cas. Son exégèse est toujours grandieuse. Il faut souligner que Mickiewicz ne s'arrête pas seulement aux grands faits littéraires, mais il présente aussi, avec aplomb et bonne documentation, les commencements des littératures slaves, l'activité de Cyrille et Méthode, des œuvres littéraires anonymes, la fonction sociale de la *Bogurodzica* polonaise, etc.

En général, le Cours sur les littératures slaves de Mickiewicz au Collège de France est un premier et excellent modèle d'histoire littéraire comparée.

MOLIÈRE ÎN ROMÂNIA

DE

EUGENIA OPRESCU

În presa românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea găsim foarte puține referiri la Molière și la opera sa. Cele citeva articole mai substanțiale discută îndeosebi jocul actorilor care au interpretat piese de Molière, și nu creația propriu-zisă a acestui scriitor. Totuși, din înștiințările de traduceri, din înfățișarea în presă a manifestărilor din Franța legate de numele lui, se poate deduce că scriitorul francez era cunoscut și apreciat de publicul românesc.

„Numele lui Molière este cunoscut în toată lumea”, se spune într-o notă din 1844¹. Autorul notei îl consideră poet și „scriitor-geniu carele cu condeiul său cel luătoriu în ris au îndreptat năravurile mai mult decât mii de oratori”.

Cunoașterea și aprecierea lui Molière nu se datorește întru nimic vreunei activități de popularizare făcută anume, vreunor studii critice care să fi pregătit pătrunderea operei lui în conștiința publicului românesc. Se dovedește prin aceasta că Molière, ca de altfel și alți scriitori străini, n-a avut nevoie de deschizători de drumuri, drumul făcându-și-l singur prin calitățile operei.

Totodată, această realitate conduce la ideea că publicul român, cultivat, citindu-l, a înțeles spontan valoarea acestui clasic. De altfel, primele traduceri din Molière în țara noastră corespund cu totul începutului teatrului în limba română. Prima piesă reprezentată la București în 1818 a fost *Sgîrcitul* de Molière, tradusă de Erdeli².

Mai târziu, fără o pregătire prealabilă evidentă, găsim numele lui Molière figurînd deseori în repertoriul Societății Filarmonice.

Preocupat de critica socială, Molière a fost „invocat” pînă și contra fanarioților³.

Din opera lui Molière se fac traduceri repetate, iar în 1842, în „Biblioteca românească”, concepută în 19 volume, două dintre ele aparțin scri-

¹ „Gazeta de Transilvania”, VII, 1844, nr. 7, 24 ianuarie, p. 27, col. I : Franța.

² Arune Pumnul, în *Lepturariu rumdnesc*, tom. IV, partea I, Viena, 1864, p. 60, amintește de Erdeli, — în legătură cu traduceri sale din literatura franceză : „Pe lângă această a mai așezat Eforia două catedre în școala rumânească : una de l. latină și alta de cea frîncească ; pentru amîndouă se numi profesor Erdeli. Acesta își începu propunerile și traduse îndată în l. română pe *Sgîrcitul* de la Molière și pe *Pompeiu* de la Corneille, pentru tinerii, ce se întrecea să facă și ei teatru românesc, în timp ce grecii făceau pe al lor”.

³ I. Massoff, *Teatrul romdnesc*, București, E. P. L., 1961, p. 174.

itorului francez, situat alături de Homer, Cervantes, Byron, Hugo.⁴ Pînă prin 1850, traduceri din Molière sînt masive, dar foarte puține din ele sînt însoțite de prefețe, note biografice sau prezentări ale autorului. După 1850, spiritul critic începe să se dezvolte și actul literar al traducerii este discutat. Astfel apar prefețe și considerații critice, studii chiar, desigur, nu în număr mare, dar semnificative pentru fapta tălmăcirii. E drept că unele informații și interpretări sînt eronate, dar important este faptul că traducătorii simt nevoia să dea o justificare preferințelor lor. Elena Stamat, traducătoarea *Prețioaselor ridicule sau a Cuconișelor de scoarță* (1850), situîndu-l pe Molière cu un veac mai tîrziu, găsește că epoca în care a scris clasicul francez era „o epocă de regenerație, cu care a noastră în miniatură seamănă foarte mult. Molière, prin comediile sale, pe de o parte desfătează pe public, iar pe de alta, biciuiește viciurile societății”.

În 1873 se tipărește la București „*Tartuful* (*Hypocritulu*) de la Molière comedie în cinci acte și *Cîteva din impresiunile junelei mele* de D. Chirculescu. Această traducere, cu versuri greoaie, plate și ciuruite de vulgarități, atrage atenția prin prefața sa. Traducătorul, convins de valoarea educativă a operei molieresti, consideră că epoca nu este una „de regenerație” — așa cum credea Elena Stamat —, ci, dimpotrivă, un timp de corupție, iar comedia *Tartuffe* era o oglindă în care contemporaneitatea își putea contempla diformitățile: „[. . .] Ce este ipocritul sau falsul devot decît omul fățarnic și mincinos, care, sub aparențe de pietate, de omenie și chiar de patriotism, țintează a înșela pe oameni și pe Dumnezeu? Nu vedem noi și în zilele noastre asemenea individe pernicioase? Nu le întîlnim pe toate treptele societății, beneficiind cu arta lor perfidă de toți și de toate, de la cele mai mici daraveri particulare pînă la cele mai mari afaceri de stat? [. . .] Și, în fine, pe o scară mult mai înaltă încă, ce sînt toți pehlivanii noștri politici, toți patrioții noștri cei mari?” etc.

Totodată însă, în afară de scopul moralizator pe care și-l propune, traducătorul dorește ca, prin strădania sa, să aducă și un profit cultural societății românești: „La din contră, mă voi consola cu ideea că cel puțin voi provoca poate bărbați mai capabili, spre a face mai bine”.

Rîvna de a aduce servicii patriei e manifestă la fiecare traducător, și întreaga epocă pare a fi caracterizată de un elan cultural izvorit dintr-o profundă generozitate. Traducătorii consideră opera lor o „picătură” adăugată la propășirea patriei, un mic „pas înainte”, necesar chiar dacă e făcut fără strălucire. G. Șion, în precuvîntarea traducerii piesei *Mizantropul* din 1854, evidențiază motivele pentru care s-a oprit asupra acestei opere: „Am preferat bucata aceasta dintre operele lui Molière, ca cea mai filozofică, mai caracteristică și mai potrivită cu epoca de corupțiune morală a zilelor noastre. Cred că aici veți vedea ca în specul portretele multora și veți cunoaște viciuri de care trebuie să vă feriți”.

⁴ „Curierul românesc”, XXI, 1842, p. 316: Biblioteca românească în 19 volume: Homer 1 volum; Molière, 2; Alfieri, 1; Byron, 3; Hugo, 1; Florian, 1; Cervantes, 2; Goldoni, 1; Kotzebue, 1; Bucăți teatrale, 1; „Curier de ambe sexe”, 3; Paralelism între dialectul român și italian, 1; Epistolaru, 1.

Molière este socotit deci în primul rând un îndrumător, un moralist, de opera căruia societatea avea imediată nevoie. Abia mai târziu, în studiile din „Convorbiri literare”, va fi prețuit și pentru calitățile sale de artist.

Printre cei care și-au scris despre Molière decît întimplător, dar a căror părere ne interesează, se numără și Eminescu. În cronicile lui teatrale sau în articolele privind revistele literare din provincie, Eminescu amintește cu admirație constantă calitățile clasicului francez. „Dramele lui Shakespeare și comediiile lui Molière vor putea fi reprezentate și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași”⁵, spune el. Ori de cîte ori are de făcut sugestii, fie din punctul de vedere al realizării unei comedii sau farse, fie în ceea ce privește fondul omenesc și moralizator al lucrării de teatru, Eminescu exemplifică prin clasici, dintre care nu lipsește Molière.

În paginile „Convorbirilor literare”, lui Molière i se rezervă un loc important. Se publică studii și traduceri din opera sa, se citează în original scene și acte din cîteva piese. Xenofon Gheorghiu îl consideră pe autorul *Prețioaselor* genial și accesibil, amuzant și educativ, satiric și tragic totodată. În studiul din 1866⁶, alege, pentru analiza operei molieriști, două piese: *Les fourberies de Scapin* și *Les femmes savantes*. În cuprinsul studiului, se pot constata și unele simplificări sau unele înțelegeri nedesăvîrșite, ducînd de exemplu la considerația că piesa *Les fourberies de Scapin* are o singură concluzie: „risul și nimic altceva”.

Mizantropul nu e înțeles în toată adîncimea lui dramatică. „Alceste e un om exagerat, Philinte de asemenea; și lucrul de care Molière a vrut să ridî în Alceste nu e virtutea, ci întrucîtva abuzul ce el face de dînsa și defectele de asprime intolerantă care face virtutea chiar nesuferită la el”.

T. Vianu amintește într-un studiu⁷ de modul diferit în care a fost înțeleasă piesa *Mizantropul*. J.-J. Rousseau o trata ca pe o comedie, pe cînd romanticii vedeau în ea drama omului cîstit, singur și neînțeles, avînd tendința de a face din Alceste un Hamlet, un Faust sau un Manfred. De altfel, părerea lui X. Gheorghiu este foarte apropiată de cea a lui J.-J. Rousseau, expusă într-o scrisoare către d'Alembert: „Voind să expună risului public toate defectele opuse calităților omului amabil, ale omului de societate; după ce a exploatat atîtea alte trăsături ridicole, îi rămînea să exploateze pe cea mai puțin iertată de lume, ridicolul virtuții; este ceea ce a făcut Molière în *Mizantropul*”. X. Gheorghiu, pentru a da un cadru mai complex prezentării lui Molière, încearcă să definească genialitatea ca *summum*-ul umanității creatoare care-l caracterizează și pe clasicul francez. Studiul are părți mai puțin consistente, susținute numai de osatura retorică („Ce spirit de intrigă! Ce putere de invenție! Ce bogăție de șiretlicuri! Ce mlădiere de spirit! Ce ușurință de a învinge soarta și a înlătura

⁵ M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, vol. I, 1870—1877, București, 1905, p. 363.

⁶ Xenofon Gheorghiu, *Studii franceze. Molière*, în „Convorbiri literare”, XX, 1886, nr. 10, 1 ianuarie, p. 847—884.

⁷ T. Vianu, *Filologie și estetică*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1965, p. 37—47.

greutățile ! Cită măiestrie în conducerea piesei ! Cite mijloace neașteptate ! Oe geniu, în sfârșit !”), dar și aprecieri critice de mare finețe. Concluzia pe care o propune ar fi că în general „comediile lui Molière sînt adevărate drame, și încă din cele mai sfîșietoare. Așa încît, comedie și dramă e tot una. Oare și una și alta nu e tot viața omenească cu bucuriile unui moment, cu durerile sale, cu complicațiile și marile sale schimbări”.

În 1890⁸ (în afară de alt amplu articol despre Molière⁹), mai găsim semnat de același autor un studiu de literatură comparată privind împrumuturile și influența pe care a avut-o Molière cu *L'école des maris* asupra lui Regnard în *Les folies amoureuses*. După o lungă istorie a motivului (care se găsește în „fabliaux”, în „les contes de moyen-âge”, la Boccaccio, în „comedia ispaniolă”, în „farsa italiană”, la Beaumarchais, Musset și, îndepărtat în timp, la Terențiu), autorul întreprinde o foarte conștiințioasă analiză și comparație între cele două piese în discuție, pentru a demonstra deosebirea dintre „geniu și talent, între observația profundă și filozofică și imaginațiunea veselă și plină de spirit, între comicul de caracter și comicul de situație și intrigă”.

Studiile din „Convorbiri literare” nu sînt simple materiale de popularizare, ci serioase contribuții la înțelegerea clasicului francez. Se adresează unui public nu numai avizat, dar apt de speculație și aplecat spre studiu.

N. Iorga, în *Istoria literaturilor romanice*, prezintă un Molière din punctul de vedere nu al criticii franceze, ci al unui străin, cunoscător rafinat al culturii universale, care sesizează alte nuanțe, stabilește alte legături și percepe valorile într-un mod deosebit față de cel tradițional. N. Iorga nu face o simplă prezentare a lui Molière, adunînd păreri din tomurile critice, scrise de francezi, ci el însuși despică stîncă, căutînd adevărul într-un mod cu totul personal, fiind deseori de o subiectivitate surprinzătoare. Înfățișează specificul teatrului molieresc nu definind, ci analizînd. El consideră că piesei *Don Juan* îi lipsește „puterea tragică, adînc impresionantă, cu elemente de supranatural venite dintr-o superstiție stăpîină pe spirite, ca și dintr-o mare și adevărată credință” — calități existente în originalul spaniol. „Tot meritul lipsește din această piesă, desigur prea mult lăudată de criticii francezi”. Criticul român observă cu dreptate amănunte care dau piesei încă mai accentuat specificul epocii. Astfel „spectrul nu va uita, într-o epocă de bună creștere, să se anunțe bătînd la ușă[. . .]”.

Deși recunoaște că *Avarul* este o capodoperă în considerațiile criticilor, totuși el vede altfel realizarea acestei piese și modul în care acest caracter ar fi putut fi mai bine înfățișat : „Suferința lui Harpagon e presimțată mai mult în unele ticuri incidentale, și de altmintealea, subiectul era mai potrivit, dacă Molière l-ar fi adîncit pe o tratare tragică”.

⁸ Xenofon Gheorghiu, *Studii de literatură franceză : Molière „L'école des maris” și Regnard „Les folies amoureuses”*, în „Convorbiri literare”, XXIV, 1890—1891, nr. 6, septembrie, p. 466—487.

⁹ Xenofon Gheorghiu, *Studii de literatură franceză : Molière „Les précieuses ridicules” și „Les femmes savantes”*, în „Convorbiri literare”, XXII, 1881, nr. 4, iulie, p. 330—368.

Viziunea critică deseori eronată, dar cu totul originală, a lui N. Iorga oferă și alte unghiuri de vedere asupra operei molierești; el apreciază și luminează anumite laturi, dînd, în final, o altă înțelegere decît cea tradițională.



Teatrul lui Molière a fost cu insistență tradus la noi, mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu atît pentru a fi citit, cit pentru a fi jucat. Perfecta cunoaștere a limbii franceze în cercurile cultivate dispensa (în ceea ce privește lectura) de nevoia traducerilor, apropierea de autorii francezi fiind posibilă prin originalul operei lor. Călătorii străini în trecere prin țara noastră, în însemnări, deseori și-au exprimat uimirea constatînd că în Principatele Române limba franceză se vorbește tot atît de corect și nuanțat ca și la Paris. Saint-Marc de Girardin¹⁰ mărturisește: „on ne sait pas assez à Paris qu'à 700 lieues de nous il y a deux grandes villes, où la langue française est parlée comme à Bruxelles, et j'oserais dire mieux qu'à Bruxelles . . . En Valachie le français est la base de l'enseignement [. . .] il a les honneurs d'une langue classique”.

Nevoile unui teatru foarte tinăr însă, în care intenția de promovare a limbii românești constituia una din premisele de la care se pornea, cereau prefacerea în românește a unui număr cit mai mare de piese străine, capabile prin factura lor să intereseze publicul încă nu îndestul de inițiat în această artă. G. Asachi vorbește în precuvîntarea la piesa *Mirtil și Hloe*¹¹ de epoca începutului de secol (prin 1816), cînd, înființînd un teatru de societate în casele răposatului hatman Constantin Ghica, a reprezentat piese franceze: „și fiindcă prea mult ar fi fost a vorbi deodată românește despre evenimente eroice, am vorbit despre intrigi de saloane, care atunci numai în limbi străine se urzeau [. . .]”.

Astfel, încercările de constituire a unui teatru românesc constau nu numai în asigurarea elementelor de strictă materialitate: fonduri, local, costume etc., ci și în constituirea unui repertoriu, adică dibuirea unui profil spiritual în concordanță cu nevoile vremii și ale publicului, totul raportat la coordonatele mai generale ale unei educații naționale.

„Așezarea de teatre (motivează pitacul domnesc din 8 noiembrie 1819, prin care Alexandru Vodă Suțu alcătuita Eforia teatrelor) s-a constatat că e lucru foarte folositor pentru nație, căci teatrul izbuteste să înlăture faptele rele. Comedia batjocorește relele prin ris, iar tragedia aduce binele prin miraculos. Școlarul unei asemenea școli nu numai aude, dar și vede cu ochii săi ceea ce trebuie să zică și să facă și în sfîrșit se convinge sau mai bine zis se silește să mărturisească că este mai cuviincios să cadă omul cu cînte, așa ca să deplîngă contemporanii și urmașii suferințele lui sufletești, decît să biruiască prin necinste și să rîdă [. . .]”.

Peste cîteva decenii, în 1854, în suplica prin care V. Alecsandri cerea direcția teatrului pe termen de zece ani, scriitorul amintea greutățile pe care scena românească le-a întîmpinat în timpurile de început — dependența

¹⁰ Saint-Marc de Girardin, *Souvenirs de voyage et d'études*, Paris, 1852, p. 28.

¹¹ G. Asachi, „*Mirtil și Hloe*, Pastorală. Prelucrată de . . . Cea dintîi piesă dramatică reprezentată în limba românească”, Iași, 1850.

de teatrele străine, lipsa de subvenții, prigonirile unei aspre cenzuri, nepăsarea unor direcții și alți factori care l-au adus în starea unei „păpușerii, depărtându-l de calea adevărată a artei dramatice. Cu toate acestea, teatrul românesc s-au făcut pentru public o trebuință atât de neapărată, încât lipsa sa este simțită de toți și mai cu seamă de acei care înțeleg puterica înfruiere a teatrului asupra societății”.

Repertoriul de început al teatrului românesc este bogat și variat, jucându-se cu precădere Molière¹² (din 21 de piese, 8 sînt de Molière)¹³.

Prețuirea pe care Heliade o acorda teatrului ca instituție de cultură cu important rol în educarea poporului se poate deduce din articolul lui care cuprindea profesiunea de credință a Societății Filarmonice: „[. . .] teatrul însoțit cu învățătura publică este cel mai de-a dreptul și sigur mijloc de a dădăpăna obiceiurile cele urite și a forma gustul unei nații.”¹⁴

„*Comedia în trei acte de la Molière — Amfitrion*, tradusă de I. Eliad”, a fost tipărită la București, în tipografia traducătorului, în 1835. Traducerea în proză (originalul în versuri), apreciată în linii generale, este bună, limba servind cu fidelitate mai ales intențiile lui Heliade. Lectorul, chiar dacă n-ar ști cine e traducătorul, de la primele replici își dă seama că are de-a face cu un familiar într-ale scrisului. Pentru că dialogul în original este în unele părți foarte fragmentat din necesități de rimă, Heliade, fără să trădeze cu nimic sensul general, a topit în replici mai mari fragmentele originalului. Teatrul era încă o noutate, și spiritul public, obișnuit mai mult cu lectura, ar fi obosit urmărind prea spiritualele așchii ale unui dialog versificat; de aceea, Heliade, conștient și de dificultățile limbii române și de inexistența spectatorului, traduce în proză, dînd pagini tipărite — și deci scenei — curgerea mai lentă a unei povestiri dialogate. Ce se poate observa la Heliade cu mai puțină satisfacție este, în unele cazuri, localizarea originalului prin expresii prea tipic românești. Vigoarea imagistică a limbii populare strivește pe alocuri aeriana sugestie existentă în original. Replica lui Molière: „*Hé! Mon Dieu! Cléanthis, ils ont encore amants./ Il est certain âge où tout passe*” e tradusă de Heliade prin: „*Așa! fost-ai lele pîn-ai fost! dar noi cu ei ne potrivim? ei abea sînt luați de*

¹² Paul Cornea, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în vol. *De la Alecsandri la Eminescu*, București, E.P.L., 1966, arată că Molière figurează printre primii 3—4 scriitori, în ordinea frecvenței traducerilor.

¹³ În anii 1835—1836 elevii Societății Filarmonice au jucat: *Silita căsătorie* de Molière tradusă de C. Aristia), *Vicieniile lui Scapin* (trad. Rasti), *Doctorul fără voie* (trad. Voinescu), *Precioasele ridicole* (trad. I. D. Ghica), *Șteful nerod* (A. de Kotzebue, trad. I. Nițescu), *Alzira* (Voltaire, trad. C. Aristia), *Actorul fără voie* (Winterhalder), *Triumful amorului*, *Bădrănel boierit* (trad. Voinescu II), *Amfitrion* (trad. Heliade), *Grădinarul orb sau Aloiu înflorit* (Kotzebue, trad. Iancu Văcărescu), *Crispin sau Rivalul stăpînului său* (Lesage, trad. St. Burchi), *Nepinovații* (Winterhalder), *Nepotul în locul unchiului* (Winterhalder, după Louis Picard), *Bărbatul cornurat în pîrre* (trad. Gr. Grădișteanu-fiul), *Virginie* (Alfieri, trad. Aristia), *Nebunul* (trad. I. Rușet), *Încurcătura* (Kotzebue, trad. G. Munteanu), *Sgtrețul* (trad. Roset), *Văduva vicleană* (Goldoni, trad. Costache Moroșiu), *Turbare* (St. Burchi), *Semiramida* (Rossini). În repetiție: *Regulus* (trad. I. Văcărescu), *Meropa* (Voltaire, trad. Catinca Simboteanca), *Mizantropie și pocăință* (Kotzebue, trad. I. Voinescu).

¹⁴ „*Curierul românesc*”, 1833, 7 ianuarie, nr. 711, p. 834.

ieri d-alaltaieri" . . . sau : Pourquoi, pour punir cet infâme, / Mon cœur n'a-t-il assez de résolution ? / Oh ! que dans cette occasion / J'enrage d'être honnête femme !" sună la Eliade mult prea nepretențios : „Nu știu ce mă mai ține să nu i-o joc pe piele calicului, uite tocmai acum turbez de necaz că am fost cinstită”.

Traducerea lui Eliade depășește strictul interes documentar, și un Iorga ar fi retipărit-o poate, așa cum a făcut cu romanul *Pavel și Virginia*, în traducerea lui Iancu Buznea.

„*Precioasele*¹⁵, comedie într-un act, tradusă de la Molière de D. I. D. Ghica”, a fost tipărită la București, în tipografia lui Heliade, în 1835, „din banii ce au pus drept fond D. N. Daniilopu, mădular al societății Filarmone, spre tipărirea Repertoriului Teatrului Național”.

Traducerea, ca și cea a lui Heliade, este bună, iar replicile, lucrate, servesc conținutul piesei. Unele cuvinte astăzi arhaice dau un Molière cam provincial. O atmosferă generală de veche capitală invadată de provincie se desemnează pe fundalul piesei. Traducerea omite replici întregi sau unifică mai multe intervenții într-una singură. Textul, foarte nuanțat în original, în traducere capătă un stil rudimentar. Baletul subtil în jurul situațiilor e înlocuit cu mersul mai sigur pe drumul prozei zilnice. Această manieră, încă mai accentuată, ar fi dat o prelucrare, o povestire a piesei și nu o traducere. La o lectură atentă, chiar neavînd în față originalul pentru comparație, se pot sesiza unele încălcări, contrafaceri ale textului din partea traducătorilor.

În linii generale, ideea este păstrată, însă modul de a exprima nu este destul de fidel originalului : „denzelles ridicules” sînt la Î. D. Ghica „jupinesele noastre”. „Ah ! mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. Cela me fait honte de vous ouïr parler de la sorte et vous devriez un peu vous faire apprendre le bel air des choses” e tradus prin : „I ! Taică, vorbești mai rău decît un țăran ; ia dă-te-ncolo că mi-e rușine să te-aud zicînd astfel de vorbe, trebuie să te mai deschizi și dumneata”. Gorgibus, în versiunea lui Ghica, e destul de expresiv : „Il est bien nécessaire vraiment de faire tant de dépense pour vous graisser le museau” devine : „Ce, mă rog, muriți dacă n-ați face atîta cheltuială ca să vă ungeți botu ?”.

Pentru a face mai familiar textul, pentru a-i da o rezonanță cunoscută, traducătorul introduce în plus elemente de referință culese din cărțile populare, elemente care spuneau mai mult spectatorului român decît cele la care în mod direct se referea Molière. Astfel, vom fi surprinși să găsim în piesele lui Molière referiri la Arghir și Elena, dar marea ingeniozitate a traducătorului explică întîlnirea : „Mon Dieu, que si tout le monde vous ressemblait, un roman serait bientôt fini ! La belle chose que ce serait si d'abord Cyrus épousait Mandane, et qu'Aronce de plein-pied fût marié à Clélie !” devine în traducerea românească mai amplu în exemple : „O, Doamne ! Taică ! de ți-ar fi semănat toată lumea romanțurile s-ar fi isprăvit numaidecît ! Ce frumusețe ar fi fost de a se însura Kiru cu Mandana și Clelia lua dintîiași dată pe Aronce și *Arghir pe Elena*” (subl. ns). „Que

¹⁵ *Les précieuses ridicules*.

me vient conter celle-ci" la I. D. Ghica e mai pasionat : „Ei, îmi vine s-o string de gît". După un schimb de savantecomplimente între „cuconițe" și Marchizul de Mascarille, Cathos întrerupe caragialesc : „Soro, zi să dea scaune !" — „Ma chère, il faut faire donner des sièges".

Jargonul prețios este bine înfățișat în românește, limpede și pretențios, chiar cu oarecare stil : „Ah, cum să ni se pară ? Ar trebui să fie cineva antipod al rezonului ca să nu mărturisească că Parisu este cămara minunelor, centrul gustului, al duhului și al galanteriei", pentru originalul : „Helas ! qu'en pourrions-nous dire ? Il faudrait être l'antipode de la raison, pour ne pas confesser que Paris est le grand bureau des merveilles, le centre du bon gout, du bel esprit et de la galanterie".

Tot în București, la tipografia lui Heliade, în 1836, apare piesa „*Violențele lui Scapin*"¹⁶, tradusă și tipărită cu cheltuiala lui D. C. Rasti și dăruită Teatrului Național" — piesă jucată cu elevii Școlii Filarmonice încă înainte de a fi tipărită.

În afară de românizările hilare „Scapine !", „Sărace Geroante !", în afară de defectele și calitățile care se pot semna în mod obișnuit la traduceri de început, ar fi de amintit faptul că aceasta a fost piesa cu care actorii începători — școlarii Societății Filarmonice — au avut cel mai mare succes, jucând-o, începând cu 30 octombrie 1836, o dată pe săptămână, până la sfârșitul anului. „Gazeta Teatrului" comenta primul spectacol, în care Ion Lăscărescu realizase un Geronte foarte bun¹⁷ : „Îmbrăcămintea, gesturile, vorba, caricatura obrazului zugrăveau foarte bine această patimă a iubirii de arginți, pentru care a atras în mai multe rinduri aplausele privitorilor și după priveriști a fost chemat pe scenă [. . .]". Totuși se pare că uneori actorul a exagerat, „a trecut măsurile zăbovei și a răcit interesul privitorilor prin oare-cari vorbe ce a adăugat de la sine printre acele ale autorului, lucru care mai mulți școlari au început a-l face și nu izbutesc totdeauna".

Ioan Rîmniceanu, care se deosebise „mai virtos în rolele de caracter precum Bădăranul boierit, Sganarelle și Argant din *Violențele lui Scapin*", fusese în acest din urmă rol „puțin cam silit în mișcări și cam țeapăn în gesturi. [. . .] Scena groazei însă, când vede pe prefăcutul frate al nevastei fiului său, a făcut-o foarte bine"¹⁸.

În ceea ce privește pe Const. Mincu sau Minculescu, care jucase rolul lui Leandro, acesta a izbutit mai cu covârșire în scena când se întâlnește cu tatăl său. Frica că i-a aflat intriga cu Zerbineta, trebuința ce avea să-și ascundă amorul său . . . , toate au fost zugrăvite în cea mai firească desăvârșire"¹⁹.

Anul 1836 e bogat în apariții din teatrul molieresc. Grig. Grădișteanu-fiul tipărește din fondul Căminarului I. Ottilianu, la tipografia lui Heliade,

¹⁶ *Les fourberies de Scapin*.

¹⁷ „Gazeta Teatrului", 1835, 30 octombrie, nr. 1, p. 8—11 ; „Critica spectacolului *Violențele lui Scapin* cu școlarii Societății Filarmonice".

¹⁸ „Gazeta Teatrului", art. cit., p. 10.

¹⁹ *Ibidem*.

comedia în trei acte *Domnu Pursoniac*²⁰. Introducerea, existentă în original, lipsește în traducere. De la primele replici se pot semna erori sau adăugiri stilistice din partea autorului; traducerea nu are nici pe departe nuanțarea originalului: „reposez-vous sur moi” e tradus cuvînt cu cuvînt prin „o-dihniți-vă pe mine”, pe cînd sensul real este de „bizuiți-vă pe mine”. „Que mon père s'est mis en tête” e tradus argotic cu foarte coloratul „ce i-a plesnit lui tată-meu”. „Par ma foi! voila votre père!” — „ne-am pro-copsit! iacă tată-tău!”; „que je ne saurais supporter” — „mă rimă pe inimă”; „de grace” cu „să mă-ngropi”; „est un meuble qui m'appartient” — „este mobila mea pe care o socotesc între calabalicurile mele”; — „ecus” (moneda) e tradus prin ciudata formă „scuze” (scuzi), iar „et je le sais déjà par coeur” cu expresivul „acum îl cunosc ca pe un ban rău ce fel de om este”.

*Bădăranul boierit*²¹, comedie în 5 acte de Molière, tradusă de D. Căpitanul I. Voinescu — București, aparține aceluiași rodnic an 1836 și face parte tot din colecția „Repertoriului Teatrului Național”.

Scenele de balet, versurile galante sau ironice de la sfîrșitul actelor sînt omise, comedia rămînînd fără podoabele ei de început. Traducătorul mai mult decît alții, folosește forme lexicale azi uitate; „să refuzaricească un om”, „nerozile acestii stravagante”, „boier parizian” (în sensul de nobil), „rolă”, Doamna Jourdin e numită Jurdanoă etc.

Căpitanul I. Voinescu, în general, traduce fidel cuvînt cu cuvînt, însă se întîmplă uneori să trădeze sau să ascundă sensul, astfel încît cititorul nu înțelege ce a vrut să spună autorul:

„Ți-am mai spus că este o mică cercare care am vrut altă dată să fac de toate patimile ce muzica poate exprima” — „Je vous l'ai déjà dit, c'est un petit essai que j'ai fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique”. „O să facă și mai multă intipărire” este dat ca echivalent al replicii „plus d'effet encore”.

O pronunțată localizare în ceea ce privește traducerea numelor o suferă piesa „*Sgîrcitul*”²², comedie în 5 acte de la Molière, tradusă de I. Ruset, București 1836, în tipografia lui Eliade”: „Frosine, femme d'intrigue”, devine „Despa, femeie intrigantă”. „Maitre Simon, courtier” — „Jupîn Moisi, zaraf”. „Maitre Jacques, cuisinier et cocher d'Harpagon” „Meșterul Ciuflea”. „La Flèche, valet de Cléante” — „Șolcan”. „Dame Claude, servante d'Harpagon” — „Jupîneasă Păuna, slujnica lui Harpagon”.

Ultima, din această serie a anului 1836, este piesa „*Sicilianul*”, comedie într-un act tradusă de la Molière de Șt. Burchi și tipărită din fondul ce a pus D. Cămnr (căminar — n. n. E. O) I. Otilișanu — București, în tipografia lui Eliade”.

După această epocă de început, atît de rodnică în traducerea teatrului molieresc, urmează o alta, cu rezultate mult mai sărace, datorită,

²⁰ *Monsieur de Pourceaugnac*.

²¹ *Le Bourgeois gentilhomme*.

²² *L'Avare*.

pe de o parte, contactului susținut cu Parisul, ceea ce diminua interesul pentru copii și, pe de alta, datorită influenței trupelor franceze stabilite în București.

„E de remarcat — spune G. Oprescu — că, pe cînd trupa franceză, acum sub conducerea unei austriece, Dș. Frisch, neglijînd adevăratul teatru, pe mării clasici, nu juca decît nimicuri mai mult sau mai puțin pipărate, românii își dau toate silințele spre a reprezenta pe Molière. Ei dau între 1840 1846 *Scapin*, *Avarul*, *Bădăranul boierit*, *Doctorul fără voie*, *Amfitrion* etc.”²³.

În 1846, tot la București se tipărește, în traducerea lui M. Costiescu, *Don Juan sau ospățul de piatră*²⁴ care păcătuiește prin inexactități și o limbă prețioasă, nu îndestul de cizelată. „Vertu de ma vie, comme vous débitez” devine la Costiescu „O, Dumnezeuule, ce bine rezonezi”; „un mariage ne lui coûte rien à contracter” — „o căsătorie nu-l costicește nimic a-l contracta”. „Scrisori pătîmînde, declarații ardente, rezonamentele”, „metodul, julizie” (gelozie), „criminel, concheranță” și „rămășițurile”, „statua”, „aborul” sînt cuvinte deseori împerecheate pe marginile acestei traduceri. Logodnicul împotriva căruia trebuie să lupte Don Juan e „prea jaluz”, iar acesta „repetează” declarația de dragoste și „discutează” cu dona Elvira, care e gata „a se sacrifica”. Milt. Costiescu, are și cîteva trimiteri la subsol, încercînd în felul acesta să-și facă limba cît mai accesibilă. G. Oprescu consideră că, dacă Milt. Costiescu s-a oprit la Don Juan, a făcut-o fiind mai degrabă atras de „elementul melodramatic din piesă, decît de scenele puternice, unice, cum ar fi cea între Don Juan și cerșitor”²⁵.

Ca și traducerea lui H. Zot *Școala femeilor*²⁶, apărută la București, în 1847, și dedicată „Domnului Domn Conte și Cavaler a feluri de ordine Carol de Roseti”, tîlmăcirea lui *Don Juan* nu se ridică la valoarea aceloră întreprinse de Heliade și I. D. Ghica.

C. Negruzzi publică în „Convorbiri literare” fragmente din traducerea piesei *Femeile savante*²⁷. G. Călinescu spunea despre această traducere că este „nu numai izbutită, dar, sub raportul transpunerii spiritului intrinsec în alt limbaj, o operă originală, prezentînd afectări și istericale la modul oriental”²⁸.

„Ce sont repas friands qu'on donne à mon oreille” este tradus de C. Negruzzi cuvînt cu cuvînt” pentru-a mea ureche este cea mai nostimă mîncare”.

În mod curent schimbă sensurile și înlocuiește curtoazia salonului francez printr-o șagă moldovenească: „Votre approbation lui peut servir de mère” e tradus prin: „C-ai voi să-i fii neneacă, zău! aș pune rămășag”.

Teoria echilibrului, savuroasă în felul ei, pe care o fac Bélise și Philaminte valetului (după părerea lor acesta a căzut pentru că nu cunoștea

²³ G. Oprescu, *Molière în România*, în „Dacoromanica”, II, 1921 — 1922, p. 558.

²⁴ *Don Juan ou le Festin de Pierre*.

²⁵ *Ibidem*, p. 562.

²⁶ *L'école des femmes*.

²⁷ Molière, *Les femmes savantes* — scene din actul II, trad. C. Negruzzi.

²⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 201.

legile echilibrului), lipsește cu desăvîrșire în traducerea lui C. Negruzzi, iar cuvinte ca „a tratarisi”, „ignorește-o”, „molătate” sînt frecvente în frază. Uneori, o creație colorată dă paginii o nuanță personală, ca acel „obștea înminunată”.

Tot un convorbirist traduce și comedia *Tartuffe*²⁹, în versuri. Deși nu îndestul de inspirată, traducerea este totuși fidelă originalului și se poate percepe cu ușurință o îndeminare a traducătorului în întocmirea versurilor. De exemplu, descrierea pe care Dorine o face lui Tartuffe : „Un golan intrat aice, chiar ciubote neavînd/ Și îmbrăcămîntea-i toată nici doi bani măcar făcînd/ Să se uite-acum pe sine și pin-acolo să vie,/ Pe toți să-i împotrivească și singur stăpîn să fie”, corespunzînd versurilor : „Qu'un gueux qui, quant il vint, n'avait pas de souliers/ Et dont l'habit entier valait bien six deniers,/ En vienne jusque-là que de se méconnaître,/ De contrarier tout, et de faire le maître”.

În 1882, la Brașov, apare, tradus de Virgiliu Popescu, *Sgîrcitul*³⁰, dedicat „Ilustrului Vasile Maniu, membru al Academiei Române, Deputat la Cameră șcl., în semn de stimă”. Traducerea are o scurtă prefață, din care reiese că autorul ei nu cunoștea aproape nimic din numeroasele traduceri anterioare. Neîndeminatic în expresie, traduce conștiincios cuvînt cu cuvînt, dar dă deseori sensuri greșite întregii fraze.

În 1886, în Biblioteca populară a „Tribunei” (nr. 29) găsim tradusă din nou piesa *L'Avare*, fără să fie menționat numele traducătorului. Sînt tălmăcite și numele proprii. Mărioara (Mariane), Săgeată (La Flèche), Bob de ovăz, Caracudă, Mierluță. Parcurgînd piesa, ne întîmpină sensuri contorsionate, greu de surprins, datorită stîngăciilor de traducere : „Vai ! ce lesne intrăm în vederile oamenilor pe care-i iubim”, pentru originalul : „Hélas ! qu'avec facilité on se laisse persuader par les personnes que l'on aime !”.

De semnalat, în același an, traducerea *Geloziei lui Barbouillé* de Leon Last, apărută la Fălticeni. Precedată de o prefață fără nici o valoare („sînt sigur că odată cu apariția acestei traducțiuni vor apare și mulți critici, căci a critica e ușor”), traducerea nu se reliefează prin nimic.

Intenționat am lăsat mai la urmă discutarea traducerilor lui G. Sion ale piesei *Mizantropul*³¹, făcute în 1854 și 1872. În precuvîntarea primei traduceri, Sion evidențiază nu numai greutățile pe care le-a întîmpinat ca traducător, ci și motivele pentru care a ales această piesă. Prima traducere se conforma unui canon nu tocmai corespunzător alexandrinului original. Sion concepuse piesa în perechi de versuri de cîte 16 și 15 silabe, cu rimă împerecheată după propria-i denumire „versuri trohaice”³². În prefața ediției a II-a, recunoaște slăbiciunile primei sale încercări : „Cu

²⁹ Molière, *Tartuffe*, trad. G. S. Virgolici, în „Convorbiri literare”, XIII, 1880, 1 ianuarie, nr. 10 și 11.

³⁰ *L'Avare*.

³¹ *Le Mizantrophe*.

³² Corneille, *Horace*, trad. și prefață de G. Sion, București, 1875 (în prefață face o teoretizare a versificației).

această ocaziune, văzînd traducția veche, am găsit-o în mai multe părți defectuoasă; de aceea m-am decis a o traduce din nou, și totodată, a adopta un alt ritm, mai propriu artei declamatorii, pentru care am destinat-o³³.

Ritmul mai propriu artei declamatorii e găsit de G. Sion în versul de 13 și 14 silabe, păstrînd aceeași rimă împerecheată. Traducerea astfel simplificată e mai sobră și mai vioaie totodată, mișcarea mai liberă, mai ușoară. „Fără să fie prea exactă, ea a fost făcută cu multă îngrijire — remarcă G. Oprescu. Din ea se vede că Sion, poetul cu versul ușor și cu oarecare experiență la această dată, era mai puțin încercat să dea în chip curgător textul francez, decît să-i urmeze îndeaproape ideea, în șerpuirea ei subtilă, în bogăția nuanțelor ei”³³.

Remarcabil este faptul că această traducere se citește încă cu plăcere și ușurință. Dacă poezia originală a lui G. Sion nu i-a creat un loc de frunte în istoria literară, prin această traducere însă merită unul.

Cu toate acestea, G. Sion nu este scutit de greșeli și încă unele care, în netezimea conștiințioasă a textului, se pot reliefa cu ușurință. În unele versuri, dă un bizar sens traducerii sale. Chiar în mijlocul unei foarte bune și curgătoare tălmăciri, autorul greșește, atribuind unui cuvînt un sens cu totul îndepărtat de cel real. „Canon”, garnitură la pantalon, e tradus, cu „tunuri”. Azi, unele lucruri sînt hilare: „În anima-mi veninul prea ferbe cu vulvoare/ Și simt că trebuiește să facem o ruptoare” pentru „Contre elles dans mon coeur trop de bile s'assemble,/ Et je sens qu'il faudra que nous rompons ensemble”, sau: „Rizi domnule ! poți rîde, dar eu mai mult iubesc/ Un vers simplu că ăsta decît pompa-nflorită/Ce nervele-ți atacă și greața ți-o invită”, pentru „Oui, Monsieur le rieur, malgré vos beaux esprits,/ J'estime plus cela que la pompe fleurie/ De tous ces faux brillants, où chacun se recrie”.

G. Sion nu este totdeauna fidel în nuanțe și idei, face acorduri greșite din motive de rimă („nimeni nu e iubit ca eu”), dar exemple de foarte bună înțelegere și traducere se pot da. Din toate traducerile secolului al XIX-lea din teatrul molieresc, *Mizantropul*, în cea de-a doua tălmăcire a lui G. Sion, se detașează net. Cursivitatea versului, nuanțarea lui, ritmul alert, cuvîntul spiritual păstrează mai fidel decît oricare altă traducere atmosfera de salon, contrazicerea fină, verva personajelor molieresti. O asemenea lucrare poate sta alături de orice bună traducere, cu oricîtă exigență ar fi privită.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, s-au mai făcut cîteva traduceri din Molière, cu scop de popularizare. Traducătorii n-au oferit însă prin strădania lor un eveniment de zile mari. Conștiințioși sau expeditivi, ei înfățișau publicului, prin colecții de popularizare, un material curent de comunicație cu literatura universală.

Dintre ultimele traduceri, merită însă o atenție deosebită cea întreprinsă de T. Arghezi în *Mizantropul*.

³³ G. Oprescu, *op. cit.*, p. 562.

Mizantropul molieresc devine arghezian, fără însă a i se trăda esența. Ar părea un nonsens, dar, deși foarte fidelă ca sens, atmosfera generală a salonului molieresc devine la Arghezi bătătură, în care strălucește gravitatea lingvistică de mare rafinament. Dialogul nu mai e scînteietor duel, ci o luptă în care adversarii se împung, se lovesc, se stropșesc, se zbugiumă, izbesc, covirșesc.

Minunea prefacerii te întîmpină de la început — din noianul de infidelități, din cuvîntul și versul trădat iese marea fidelitate a tălmăcirii întregi, marea autenticitate a eroului. Arghezi înșală cuvîntul, fraza, dar construiește cu sfîntenie o ctitorie în care Molière și eroii lui se simt la larg. Versiunea argheziană a *Mizantropului* e mai omenească, parcă mai aproape de veninul omului integru.

Vulgaritatea la Arghezi e îndrăzneală și sinceritate, este o simplitate ce nu poate supăra.

Traducătorul român renunță la unele versuri din original, nu din necesități de rimă, ci pur și simplu pentru că găsește formula mai bună a concentrării expresiei.

Indignarea, în unele părți ale piesei, devine în argheziană cea mai vehementă injurie. Arghezi este pe alocuri de o brutalitate unică, dar prin aceasta cucerește. Alături de Arghezi, cititorul nici nu vrea să fie bine-crescut, ci mai degrabă dorește să lovească ceea ce este urît și nedrept.

„Morbleu ! c'est une chose indigne, lâche, infâme,
De s'abaisser ainsi jusqu'à trahir son âme
Et si, par un malheur, j'en avais fait autant,
Je m'irais, de regret, pendre, tout à l'instant”

devine :

„Murdară stirpătură și ticăloasă cutră !
Dă-ți cu mocirlă-n suflet și palme peste mutră
Din întîmplare dacă ași fi făcut ca tine,
Aș căuta frînghia și-un cui s-o țină bine”.

Pe alocuri, compararea nici nu se mai poate face, într-atît este de deosebită traducerea față de original. Nu numai tonul, ci conținutul însuși are altă structură. Ura nobilă a lui Alceste este convertită într-o puternică furie balcanică, în care sistemul de referință este strict autohton :

„Închinăciuni, smerenii, tertipuri și tîrcoale
Țin loc de miez și suflet al vorbei voastre goale.
De făcători de graiuri și pupăcioși mi-e groază,
Îi văd cercînd un ifos și învîrtînd o frază,
Declamatori de mofturi, ori și cum fac și dreg,

Ei prețuiesc optimea cît preț dau pe întreg” pentru frînzuzescul :

„Et je ne hais rien tant que les contorsions
De tous ces grands faiseurs de protestations,
Ces affables donneurs d'embrassades frivoles,

Ces obligeants diseurs d'inutiles paroles,
 Qui de civilités avec tous font combat,
 Et traitent du même air l'honnête homme et le fat".

În privința acestei traduceri, problemele sînt ceva mai complicate. Nu mai e vorba numai de un fapt de istorie literară, ci mai degrabă de unul de teorie literară. Arghezi nu a tradus piesa, ci a refăcut-o, realizînd o nouă operă, cu specificul național pe care el, traducătorul, i l-a imprimat.

Traducerea lui Arghezi dovedește modul în care un mare artist înțelege să slujească frumosul, acest indefinibil fenomen ce dă un sens vieții umane. Arghezi descoperă frumosul oriunde, nu numai în lucrurile frumoase, evident și pentru oricine frumoase, ci și în cele care nu cuprind nimic care să poată fi numit astfel. Ce omagiu mai deplin se poate aduce frumosului, decît descoperindu-l în tot ceea ce ne înconjură găsindu-l și în urît și în anost, demonstrînd prin asta atotputernicia lui? Desigur, aici nu e vorba numai de talent, ci și de o înțelegere profundă a vieții, pe care Arghezi, prin opera sa, o dovedește.

Pe de altă parte, traducerea lui Arghezi, poate și trebuie să fie pusă în legătură cu primele traduceri din Molière. Deși la distanță de peste un veac, Arghezi are aceeași forță ca Heliade și Ghica de a sparge convenția și de a umple tiparul scenelor cu realități locale. Primii aplicaseră comediei specificul local, iar Arghezi, pătruns de același patos, îl transferă în domeniul dramei lui Molière.

Ceea ce surprinde într-o analiză amănunțită a traducerilor din Molière, mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea, este modul în-gust în care acestea sînt concepute. E de presupus că traducătorii făceau parte din pătura care cunoștea foarte bine limba franceză, și totuși ei nu demonstrează, în genere, măiestrie în această întreprindere. Majoritatea s-au mărginit să strămute înțelesul cuvintelor, fără să reușească să pă-trundă intenția autorului, scopul cu care acesta își forma fraza într-un fel și nu într-altul. Cuvintele înșirate unul după altul deseori derutează — fiecare în sine are un sens, dar toate la un loc construiesc un miniatural turn Babel. Inversiuni, imperecheri ciudate, prescurtări sau hipertrofieri dau traducerilor un aer de stinghereală și falsificare.

V. Alecsandri este foarte aspru în aprecierile lui asupra traducerilor. „Limba întrebuintată pînă acum de traducătorii dramelor franceze și ger-mane — spunea el — este o macaronadă ridicolă și indigestă care displace auzului și nimicește interesul pieselor, fie cît de bine jucate. Toate persoa-najele vorbesc același jargon bursufat: marchizul ca ciubotarul, princessa ca spălătoria, cardinalul ca vezeteul, împăratul ca bucătarul etc. . . și, grație ignoranței traducătorilor, toți rostesc fraze tilcuite cuvînt cu cuvînt pe acela din limbi străine”³⁴.

Traducătorii au în vedere faptul că „prefacerea pe rumânie” se face pentru înfățișarea pieselor pe scenă, și deci o oarecare simplificare, o oa-recare reducere își are rostul. Rafinata preferință pentru balet, pentru in-

³⁴ V. Alecsandri, *Prefață*, în *Opere complete*, București, 1875, p. 11.

terludii muzicale din secolul al XVII-lea ajunge la noi în cel de-al XIX-lea secol, la Alecsandri, prefăcută cu totul în cînticelele sale comice, foarte puternic înrădăcinate în realitatea socială a epocii, cu violent pigment satiric, așa cum o cerea publicul nostru.

De aceea, baletul, muzica, micile acțiuni între acte, care au mare rol de atmosferă și agrement în piesele molieresti, dispar cu desăvîrșire în majoritatea traducerilor în românește. Traducătorul român se îndreaptă direct spre substanță și, de teamă ca răbdarea spectatorului să nu fie pusă la încercare, dezvăluie cu grabă ceea ce Molière expusese cu știința întîrzierii, cu grația aminării.

Deseori, dialogul subtil dintre personajele molieresti este împletit în românește într-o singură și simplistă replică. O idee care în original este reluată de diverse personaje pe diferite registre de gîndire și sensibilitate și apare deci cu atît mai nuanțată cu cît este răsfrîntă în mai multe intervenții e în traducerea românească de început simplificată, povestită, lipsită de strălucire. Ideea, exprimată în original de un adevărat cor de personaje, devine în traducere un solo deseori inexpressiv. Piesa simplificată astfel va fi poate mai proprie unei scene pe care vor juca artiști începători, dar în orice caz valoarea ei este diminuată mult. Trădarea, implicită oricărei traduceri, este în acest caz amplificată prin bună-știință. Cum însă lucrurile nu pot fi apreciate în absolut, trebuie să recunoaștem că strădania acelor traducători nu este fără merite. Ei au familiarizat publicul român cu un autor de valoare universală și au pus în circulație idei de prestigiu, care au contribuit în parte la formarea și fortificarea spiritului românesc.

Remarcabilă este puterea de discernămint în alegerea pieselor conform gustului, puterii de înțelegere a publicului, precum și disponibilităților sociale ale epocii. Evident, comedia, mai ales cea molierescă, corespundea mai bine posibilităților școlarilor Societății Filarmonice, care și luaseră sarcina să o reprezinte³⁵. Totuși, această opțiune demonstrează nu numai o formație culturală și artistică, ci și afinități și reacții psihologice. O operă remarcabilă ca *Mizantropul* este tradusă mai tîrziu nu pentru că publicul n-ar fi înțeles-o și în 1835, ci pentru că realități sociale și psihologice nu-i justificau apariția mai devreme.

Istoricul traducerilor consemnează deci nu numai cerințele sociale ale anumitor momente, ci, legat de aceasta, existența unor vîrste psihologice, schimbări de gusturi și puncte de vedere, complexități de sensibilitate și percepție.

De remarcat rolul pozitiv pe care l-au avut traducerea, în speță cele ale lui Molière, în domeniul cultivării limbii. Una este limba romanilor sau a poeziilor, unde subtilitățile necesare sugestiei cultivă limbajul într-o anumită direcție, și alta este limba trebuitoare scenei, unde cuvîntul îmbracă fapta, acțiunea care se desfășoară în fața spectatorului. Este vorba de o limbă poate mai directă, mai puțin pretențioasă, dar mai clară, am zice,

³⁵ Olănescu Ascanio, *Teatrul la români*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Românească, 1789–1898*, București, 1898, p. 51.

mai „concretă”. Traducerile de teatru sînt deci un foarte bun exercițiu de început, pentru cultivarea și îmbogățirea limbii.

Tot atît de importante sînt însă și celelalte laturi ale procesului. Traducerile contribuie la educarea complexă a maselor de cititori, cultivă sensibilitatea și gustul, adîncesc receptivitatea față de cultură și literatură. Traducerile sînt ferestre deschise spre alte țărîmuri, forme de comunicare între popoare, o înțelegere a unei anumite lumi prin alți ochi.

După 1870, Eminescu în articolul *În contra influenței franceze asupra teatrului românesc*³⁶ propunea actorilor o reîntoarcere la vechile traduceri din Molière, Kotzebue, Goldoni, „acel repertoriu cu limbă sănătoasă, nepretențios și de atît efect”, care ar putea să „cucerească scena și s-o curețe de florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern”. Într-un alt articol, despre *Repertoriul teatrului românesc*, poetul se referea direct la primele traduceri din Molière, editate de Societatea Filarmonică din București, la *Amfitrion*, tradus de Heliade, la *Burghezul gentilom*, tradus tot de el, la *Violeniile lui Scapin*, în traducerea lui Răști etc. În aceste piese și în aceste traduceri, făcute cu 40 — 50 de ani în urmă, vedea Eminescu posibilitatea de a se constitui un repertoriu comic statornic. Poetul atît de exigent, a cărui ureche sesiza cele mai neînsemnate disarmonii, prețuia cu sinceritate strădania primilor traducători³⁷.

Influența pe care presonalitatea lui Molière a exercitat-o în literatura noastră a dus la fecundarea creației unor scriitori. Unii poate fără să bănuiască, sau chiar cu bună-știință, și-au conceput pe alocuri opera pe schemele molieresti, considerîndu-le ca cele mai corespunzătoare pentru ceea ce aveau ei de spus. Alții, pătrunși de marele adevăr înfățișat de clasicul francez, l-au adaptat vremii lor, îmbrăcîndu-l în haina românească a secolului al XIX-lea.

Costache Caragiale, în comedia-vodevil în două acte *Îngîmfata plăpumărească sau Cucoană sînt*, dă o creație originală, cuprinzînd însă unele scene care amintesc foarte îndeaproape de teatrul molieresc. Două femei nemulțumite de familia lor, care nu merge în pas cu vremea, fac eforturi pentru a deveni mondene. Uitînd sănătoasa experiență bătrînească, aduc în viața lor înnoiri care nu se potrivesc fondului. Trăind numai în planul aspirațiilor mondene, admirînd tot ceea ce este de „bonton”, prețioasele pierd simțul realității și resping cu îngîmfare cererea în căsătorie a unor pretendenți serioși, care nu corespund însă idealului lor. Fetele sînt în schimb imediat cucerite de manierele, distincția, vestimentația și gestică altor doi tineri care le vizitează. Aceștia sînt însă niște impostori, niște slugi travestite, care, jucînd rolul de „nobili distinși”, pun în evidență ridicolul femeilor atît de lesne încrezătoare în aparențe. Desigur, căsătoriile compromițătoare nu au loc, iar fetele sînt în felul acesta salvate și totodată readuse la realitate. Afară de această schemă, identică atît pentru piesa *Prețioasele ridicole* a lui Molière, cît și pentru *Îngîmfata plăpumărească*, mai sînt asemănătoare o serie întreagă de amănunte.

³⁶ M. Eminescu, *op. cit.*, p. 336—338 și 358.

³⁷ *Ibidem*.

Ileana, ca și prețioasele, este nutrită cu romanțuri de dragoste la care visează îndelung. Magdelon admiră dragostea plină de suferință a lui Cyrus pentru Mandane și a lui Aronce pentru Clelie, iar Ileana oftează cetindu-l pe Arghir: „o frumoasă istorie, romanța lui Arghir... Săracu, câte n-a suferit pentru amor”.

Eroinele lui Molière vor să fie curtate după tipicul romanelor — amarezul să știe să-și „debite sentimentele cele frumoase, să s-arate dulce, tânăr și pătimas”... „așa se fac lucrurile, după modă. Acestea sînt niște reguli de la care un galant niciodată nu s-abate!”. Ileana, la rîndul ei, dorește același lucru: „Este la modă ca toate damele să fie curtenite. Ce dracu, doară nu sîntem preocupărese, avem salon”. Bucureșteanca, întocmai ca Magdelon, nemulțumită de directa cerere în căsătorie a lui Stoian, îl invită să-și găsească de nevastă o fată needucată, ca și el: „iar nu o fată ca de-alde mine / Ce din romane s-a procopsit. / Na de citește, te luminează / Arghir săracu ce-a suferit”.

Ca și prețioasele și femeile savante, Ancuța — mătușa cu fumuri de cucoană — uită cu totul preocupările obișnuite, gospodărești: „Nu-mi curăț casa / Nu-mi spăl nici vasele / Cucoană sînt / Salon făcutu-mi-am / Oglinzi luat-mi-am / Cucoană sînt / ”.

Desigur, deosebiri există. Pe cînd prețioasele și savantele dădeau un conținut intelectual pasiunii lor pentru nou și modern, femeile din mahalaua Vergului nu dau nici unul afară de cel al vanității lor.

Petrache și Anghelache sînt copia muntenească a falșilor marchizi și viconți francezi. Sfătuitoarea grațiilor și nerăbdarea fotoliului de a îmbrățișa fermecătoarele persoane sînt înlocuite în piesa *Cucoană sînt* prin jargonul franțuzesc plin de ridicol, o adevărată caricatură a caricaturii: „S-avem pardoniseală d-onoare, monșier, nu sîntem contantante de vizi-tațiune”.

Cele două femei emit considerații lingvistice pline de originalitate; „Ancuța — Vus es contante, chel bunioare.

Ileana — Vezi, uite, aici seamănă vreo două cu românește. Chel — zicem și noi, chel! Bunioară, asemenea. Poftim: bunioară chel, chel bunioară. Ancuța — Așadar, la dîșii chelu nu e ca la noi.

Ileana — Ha, ha, ha. Chelu lor e cu păr pisemne”.

Magdelon, rușinată de indelicatetea tatălui ei, speră că nu este adevărata lui fiică și că, într-o zi, vreo întîmplare îi va dezvălui o naștere mai strălucită.

Ileana, la rîndu-i, deși de extracție umilă (maică-sa lăptăreasă și taică său zarzavagiu), se consideră totuși „viță de soi”, pentru că părinții ei se deosebeau de alții. Maică-sa..., „cu o noblețe / Și cu aer mare / Ea schimba la fețe / Cînd lua parale. / Tot așa și tata / Cînd vindea salata / ... / Nu rătnea în piață / Ca zarzavagiii / Ci cu o dulceată / Chema muș-teriii”.

Amîndouă perechile de falși gentilomi pun aceleași întrebări fetelor, privind modul în care acestea își petrec vremea, „ce fac cînd n-au ce face”, și conversația între ei este la fel de substanțială:

„Ancuța — Și-așa monșer.

Petrache — Ui, madam. Amicia întărește prietșugul.

Anghelache — Demoazel, ui, prietșugul întărește amicia".

Întîlnirea presupune complimente, purtări pline de gingășie. La Molière, Mascarille are știința politeții și flatează domnișoarele în chip savant;

„Mascarille — Voi să știu mai întîi, poci fi aici fără frică?

Cathos' — Dar de cine ți-e frică?

Mascarille — De vreun fur de inimi, de vreo înjunghiere a nevinovăției mele, că văz aici două perechi de ochi care îmi prevestesc toate nenorocirile și arăt a fi niște copii vicleni".

În piesa românească, Petrache și Anghelache fac față destul de bine dezideratelor galanteriei:

„Petrache — D-aseară este un veac de cînd nu v-am văzut.

Anghelache — De cînd nu v-am văzut, este un veac d-aseară".

În salonul francez se citesc poezii, în cel al plăpumăresei se cîntă. Anghelache și Ileana „vocează împreună" un cîntec de dragoste, după care Petrache riscă a exprima motivul „vizitațiunei": „Tovarășul meu, vreau să zic, amicul meu, i s-a făcut de consortat din ceasul de cînd a văzut pe cuconița Ileana, adică d-aseară. Mi-a ros urechile să-l însor, și mai multe nu. Arde, să pîrlește, să prăjește ca caracuda în tigae de amorul cuconiței". Evident, o „declarație mai ardentă" nu se putea face în acest salon.

Pînă la urmă, ca și în piesa lui Molière, adevărul este descoperit, spre marea rușine a femeilor care s-au lăsat înșelate. Piesa românească e mai moralizatoare decît cea molierească. Ileana, înțelegînd rezonul însoțitorilor din aceeași clasă, se va căsători cu Stoian, care se dovedește un om de treabă, iar Ancuța rămîne într-o tristă minoritate, cu fumurile ei de înălțare și modă.

Realitățile românești cereau acest lucru. Fenomenul de înnoire înțeles greșit nu însemna același lucru la noi ca cel al prețiozității în Franța secolului al XVII-lea, ci era doar un proces de început, pe care opinia publică îl corecta îndeajuns prin opoziția sa.

Costache Caragiale, folosind schema molierească, și-a construit piesa din elemente pur autohtone, culoarea locală dînd o vioiciune cu totul remarcabilă unor scene. Ca și la Molière, critica mondenității frivole și superficiale e spirituală, iar autorul român, prin creația sa, cinstește modelul clasic așa cum se cuvine.

Comodia vremii sau Franțuzitele, de C. Facca, este o imitație după *Les précieuses ridicules*, mai puțin fidelă acesteia, în schema formală, decît *Îngîmfata plăpumăreasă*. Piesa este alcătuită din dialoguri lungi, personajele ieșind în scenă mai ales pentru a-și expune punctul de vedere asupra unor realități, decît pentru a acționa.

Piesa cuprinde mai degrabă o intenție, nu o acțiune, intriga se deznoadă de la sine, iar personajele se topesc în niște tablouri statice.

Conflictul dintre generații cu opacități specifice este susținut, pe de o parte, de autoritatea părintească, iar pe de alta, de apărarea încăpățînată a noutății de către cei tineri.

Bătrînul Ianache este la fel de înspăimîntat ca și Gorgibus în fața elanului fetelor pentru modă. Crede pur și simplu că un drac a coborît pe

pământ şi-i face pe toţi să vorbească numai de „bonton, ceai şi pălării”. Fetele „sufletul scot fără milă, viu te bagă în pământ / Dascăl vor de franţuzească, şi-apoi te pune pe foc / Să le iei şi de chitare ş-alt dascăl iar pentru joc / Cum se scoală, la găteală, şi să nu le zici ceva / Că peşim încep cu gura, şi-ţi spun că e mod-aşa”.

Elena şi Luxandra vor să fie văzute, vor să pară desprinse din ultimul jurnal parizian. Magdelon şi Cathos au aceeaşi pasiune, dar orientată mai mult spre planul preocupărilor intelectuale. Evoluţia bucureştencelor e de prevăzut că o va urma întocmai pe cea a celor două franţuzoaice. „Ascultă-mă, şer Luxandra, aş vrea să mă plimb pe pod / Ş-apoi să stau cu calească la madam marşand de mod / Voi să-mi fac o pălărie, cu blonduri şi an velur, / Căci îmi vine a merveliu cu boana de samur”.

În *Franţuzitele*, grupul celor trei e mai compact decât în modelul molieresc şi, mai ales, nu este ridicol, deşi azi limbajul lor ne face să zîmbim. Panaiotache este un desăvîrşit curtezan: „Ah! ce mare nenorocire, parble, nu ştiu cum s-o scriu, / Să văz astfel de persoane, pareă nu crez că sînt viu! / Sînteţi atît d-elegante, încît drept să vă vorbesc / N-aş vrea altă fericire decât să mă norocesc / Cu prieteşug şi stimă...”.

Dimitrache face Elenei o declaraţie de dragoste tot atît de fierbinte ca în orice „romant”, evidentă fiind influenţa literaturii.

Preţioasele din Bucureşti, ca şi cele de la Paris, sînt nemulţumite de slugi, iar discuţia dintre tineri, la soarea, este elegantă şi are stil:

„Luxandra — Pohtiţi să jucăm pe urmă de petit je inosan?
Panaiotache — Madmazel, ştiu nişte jocuri frumoase şi amiuzan.
Luxandra — Am pasione pentru ele, încît nu poţi ca să crezi

Cît voi fi de mulţumită şi cît mă îndatorezi”.

Mariţa, la rîndu-i, prin îndrăzneala manifestată tot timpul e o subretă franceză ce face cîţiva paşi în catrinţă pe scenă românească, iar Stan, „valet valah”, e un franţuzit ca şi stăpînul său, simţindu-se la larg într-un salon: „Eu sînt Stan, fecior de slugă şi ursit să slugăresc / Şi cu toată plăcăciunea mă şi recomanduesc”.

Deci în *Franţuzitele* găsim mai mult o asemănare de fond, de substanţă cu *Les précieuses ridicules* şi mai puţin una şi de construcţie, ca în *Ingîmfata plăpumdreasă*. Facca se arată un adept al tiparelor de atitudini din teatrul molieresc, şi mai mult prin aceasta poate fi apropiat de Molière decât prin asemănări de arhitectură sau prin osatura scenelor.

Eliza din piesa *O bună educaţie* de Costache Bălăcescu, prin felul în care se exprimă, face parte din aceeaşi familie de spirite ca Magdelon şi Cathos, dar ea nu este o preţioasă în adevăratul înţeles al cuvîntului, ci reprezintă mai degrabă doar o imagine fragmentară a uneia din trăsăturile ce caracterizează preţiozitatea. Ea este mai simplă şi mai complicată totodată. Nu discută poezie, nu-şi doreşte veşmintele după ultima modă, nu rîvneşte un salon în care să pară o doamnă. Toate acestea sînt poate undeva în subtext, dar discuţia se duce în primul rînd pe tema amorului. Eliza, deşi nu mărturiseşte, e o fată educată la şcoala romanelor, a marilor legende de dragoste. E în stare de înflăcăări romantice, care nu pot fi

produse numai de viața reală, ei își au izvorul în alte minți, care au distilat și rafinat ideea, transmițând-o cu mult mai puternic decât ar fi fost în stare s-o conceapă Eliza și fetele de seama ei :

„Eliza:—Adevăratul amor este acela care te face să uiți toate celelalte pe lângă dînsul, care îți smintește mințile, îți amestecă ideile, îți întunecă vederile, te face să sai cu amîndouă picioarele peste toate convențiile, să calci la pămînt toate datoriile și cele mai sfinte; în sfîrșit, să te faci și criminală, să-ți otrăvești rivala care ai, să-ți înfigi pumnalul în inima amantului necredincios și pe urmă să te arunci însuși pe fereastră...”

Prin curățenia și puterea sentimentelor, Eliza e aproape o Julietă. Curajoasă, vorbind fără prejudecăți, independentă în acțiune, ea este o eroină foarte modernă. Femeile lui Molière își apără dragostea prin vicleșug, Eliza o face deschis, coplesind adversarul cu argumente logice : „...Judică acum, fără prejudiciu, că eu ți-am spus-o din capul locului, cu hotărîre, cum că alt bărbat, alt consorț vieții mele nu voiesc, nu primesc decât pe acesta, carele l-a ales inima mea dintr-o mie”.

Soarta îi lovește pe cei doi tineri, după expresia Elizei, cu *atrosite*, dar în lume nu se află *convenanțe* atît de puternice ca să-i poată împiedica în dragostea lor; ei și-au dat *randevu* chiar în *budoarul* Elizei, ceea ce ea mărturisește cu toată *senseritatea*.

Eliza „mai bine preferă orice persecucion sau și o crudă sinucidere” decât un bărbat pe care nu-l iubește. Dar, din dragoste, Galanțescu o *tiranește*, neluînd în seamă *palpitul* inimii sale.

Noua educație este sesizabilă mai ales în limbă, în modul de expresie al Elizei. Franțuzitele lui Facca imitau, sau doreau să imite, mai mult un mod de viață francez, pe cînd Eliza nu-și însușește decât limbajul modern.

Costache Bălăcescu molierizează atît prin sugestia numelor (Galanțescu, Măzărescu), cît și prin înfățișarea unei noi mode în educație, pe care o critică. Totuși, această molierizare este superficială, deoarece Eliza nu e condamnată de autor; eroina nu are nimic dintr-un personaj ridicul. Ea vorbește cu pasiune despre amor și își apără curajoasă soarta. Azi, limbajul ei pare vetust, căutat, dar în epocă aceste forme nu însemnau decât o etapă în descoperirea și definirea formelor de mai tîrziu ale limbii. Noutatea modului de expresie al Elizei era șocantă doar pentru Măzărescu, bătrîn de pe vremea slavonismelor.

Acele hilare forme folosite de Eliza și alți eroi, forme greoaie și neîndemînic cioplite, acei „brutozauri” ai graiului, venind spre noi, și-au lepădat solzii și cozile, devenind azi șopîrlele lunecoase ale limbii.

V. Alecsandri, în prefața operelor complete din 1875, printre alte probleme pe care le trata, făcea și o scurtă trecere în revistă a realității sociale românești, care ar putea inspira un scriitor. El sfătuia scriitorul român să compună lucrări originale, în care să introducă moravurile și tipurile locale : „Elementele nu-i vor lipsi pentru a ajunge la scop, căci societatea noastră este împetrită cu felurite tipuricomice... prejudecăți absurde, pretenții ridicole, în fine, caracterul nedeterminat al unei

societăți semiorientale, în care încep a pătrunde ideile și moravurile occidentale. Iată o comoară adevărată pentru un autor dramatic !”.

Deci, cînd o vom considera pe Coana Chirița un burghez gentilom feminin moldovean, nu înseamnă că o vom reduce la situația forțată de copie a unui personaj clasic molieresc. În realitatea locală, Alecsandri a găsit modele de mare vigoare, care l-au inspirat, dar, totodată, profunda cunoaștere a literaturii franceze l-a făcut să filtreze modelul autohton prin formele clasice. Arivistul, de exemplu, e cunoscut pretutindeni, în orice societate, mediu sau timp, deci realitatea de la care pot porni diverși scriitori are și puncte de contact, și deosebiri.

Influențe pot fi însă socotite unele modalități concrete de înfățișare a fenomenului sau amănunte specifice ce aparțin unui scriitor și apoi migrează la altul.

În felul acesta, Coana Chirița este în primul rînd Coana Chirița, dar în unele scene pare o intrupare a Contesei de Escarbagnas, iar în altele, a domnului Jourdain. Bufoneria salonului din *Burghezul gentilom* devine în *Coana Chirița* bufoneria rurală a boiernașului ajuns, care vrea să sară treptele sociale. Burghezul gentilom e o caricatură fină, cu mișcarea ușor estompată de vâluri și pași de dans. Coana Chirița e un personaj colțuros, foarte viu și plin de neprevăzut.

Ca și monsieur Jourdain, îndrăgostit de Dorimène, reprezentanta societății alese, a bunului-gust, a mondenității, în sfîrșit, Chirița e înamorată cînd de Leonaș travestit, cînd de musiu Șarlă, care la moșia ei însemna culmea civilizației, a bunei-cuviințe, a modei.

Visul lui Jourdain e să devină o „excelență”, al Coanei Chirița, deși mai modest în formă, e în fond la fel de îndrăzneț pe meridianul Hîrlăului — să fie isprăvniceasă : „Ah ! cumnățică, să mă fac isprăvniceasă ! ...altă nu doresc pe lume !...Isprăvniceasă cu jăndari la poartă și-n coadă !...”.

Monsieur Jourdain ia lecții de scrimă și dans pentru că așa e moda. Chirița, la rîndul ei, rîvnind sincronismul cu cerințele aceleiași tirane, se fardează, își face sprincenele precum lipitorile, ia lecții de echitație și fumează : „Dacă sînt amazoancă, trebuie să mă deprim cu țigările”.

Monsieur Jourdain ia lecții de filozofie și vrea să învețe să compună. Chirița îl uimește în schimb pe musiu Șarlă cu aplicația ei la limbi străine :

„Coana Chirița — C'est qu'il est très ... sburdalnic ... mais avec le temps je suis sure qu'il deviendra un tambour d'instruction.

Șarl — Tambour ?

Coana Chirița — Oui ... adică, dobă de carte ... tambour ... nous disons comme ça en moldave.

Coana Chirița — Et voyez vous, monsieur Charles, je ne voudrais pas qu'il perde son temps pour de fleurs de coucou !

Șarl — Pour de fleurs de coucou !

Coana Chirița — C'est à-dire : de flori de cuc ... nous disons comme ça ...

Șarl — En moldave ...”.

Contesa de Escarbagnas venise din călătorie hotărîtă să introducă elegantele maniere ale Parisului și în provincie. Respinge paharul cu apă, cînd îi este adus fără ceremonia necesară — o tavă, pe tavă șervetul, pe șervet paharul. Slujnica, neînțelegînd logica acestui aranjament, greșeste mereu, acoperă paharul cu tava, șervetul cu tava etc., putînd mări numărul erorilor în asemenea combinații. Coana Chirița, la rîndu-i, nu se lasă mai prejos decît nobila franceză; Chiriței nici nu-i trece prin minte să citească scrisoarea pînă cînd aceasta nu-i este prezentată după regulile cele mai nobile ale Iașului :

Ion — Am auzit. Să pun talgeru pe șervet și răvașu pe șervet ... ba șervetu pe răvaș ... ba ...

Safta — Bine, soro, cum ai răbdare s-aștepți cînd îi răvaș grabnic de la frate-meu poate?

Chirița — Fie măcar de la Porii împărat ... am hotărît să introduc în provincie obiceiurile din Egipt, doar ne-am mai roade puținel și noi ...

Ion — Cucoană ... eaca răvașul de modă.

Chirița — Adă-l încoaci ... Unde-i că nu-l văd în talger?

Ion — Cred și eu, că-i dedesubt.

Chirița — Dedesubt? ... Așa te-am învățat eu? Nu-i nici sub talger ... Ce-ai făcut răvașu, tontule?

Ion — Dec! (se face că nu știe) ... îi sub șervet ... ca de modă ... Nu mi-ai spus?

Chirița — Sub șervet? Bată-te cucu, mangositule. Ean vedeți, mă rog, c-o făcut cu totul din protivă ... ”³⁸.

Alecsandri profesează însă o satiră mult mai puternică. El nu se oprește la aceste inofensive aspecte exterioare, ci atacă parvenitismul în devenirea sa, în arsenalul metodelor sale. De asemenea, nu se poate opri să nu-i înlănțuie în rușine pe cei ce n-au înțeles nimic din mișcarea pașoptistă sau pe cei care au considerat-o un mijloc de profit personal :

„Chirița — Dumnezeu știe cîte-am pătimit la 48 ... ca patrioți. Las că ne-o perit vrio zece capete de vite; dar apoi îți aduci aminte ce friguri a avut Bîrzoii? ... și cum n-o durut măsoca care am scos-o! ... Nu-i vezi, acu, care de care are pretenții să intre în slujbă ... sub cuvînt că i-o fost frică la 48! ... Helbet! dacă-i pe-aceea ... apoi și noi avem temeiuri ... Adă-ți aminte ce groază-l apucase de Bîrzoii ... că striga și prin somn c-o venit zăvera ... ”.

³⁸ Ch. Drouhet, în *Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri*, din „Viața românească”, 1911, VI, nr. 11, p. 183—204; nr. 12, p. 350—364; 1913, VIII, nr. 4, p. 57—83; 1914, IX, nr. 6, p. 303—319; nr. 10—11—12, p. 13—27, numește, și pe bună dreptate, o serie de scriitori mai importanți sau mai mărunți care l-au inspirat pe Alecsandri în teatrul său. Considerăm că influența lui Molière e de o factură mai substanțială, dar economia lucrării ne obligă să rămînem numai la exemplele date. În studiul lui Drouhet, exemplele sînt numeroase și edificatoare.

Astfel, deşi găsim în opera lui Alecsandri unele trăsături, situaţii şi chiar dialoguri care amintesc de piesele lui Molière, opera scriitorului român este profund originală şi naţională, cu implicaţii politice şi sociale de strictă actualitate³⁹.

În afară de prezenţa lui Molière în literatura noastră prin traduceri, autorul francez a fost receptat şi în chip creator, prin reflexele pe care le-a produs mai ales în dramaturgia originală de început.

Asemănarea unor stări de lucruri, modelul unor scheme dintotdeauna ale lumii, precum şi esenţa general-umană a personajelor moliereşti, au inspirat pe scriitorii români. Molière este recunoscut de dramaturgii noştri ca un maestru, alături de marii clasici, nu numai în mod formal, ci prin însăşi creaţia lor, aducându-i-se, prin aceasta, cea mai adâncă preţuire. Deşi unele apropieri şi influenţe sînt evidente, acest lucru nu împieteează totuşi cu nimic asupra originalităţii de ansamblu a acestor creaţii.

În piesele inspirate de unele situaţii sau personaje moliereşti găsim alt spirit, altă interpretare, altă realitate, ceea ce dă o anumită viaţă, o mişcare specific românească matrişei concepute de clasicul francez.

Faptul că Molière a fost receptat în mod diferenţiat, pe epoci, în literatura noastră, reiese şi din tabelul traducerilor. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, traducătorii s-au orientat spre comedie şi numai tirziu, spre deceniul 7 — 8, şi în foarte mică măsură, au fost traduse dramele lui Molière, ca *Mizantropul* şi *Don Juan*.

În traduceri, ca şi în critică, se va avea în vedere funcţia pedagogică a artei şi literaturii, şi nu o integralitate a recepţiei artistice. Foarte rare sînt referirile care ar putea demonstra calităţile estetice ale operei lui Molière, meşteşugul lui de a conjuga situaţii către un scop. Abia în ultimele decenii, cu P. Zarifopol, El. Vianu, N. N. Condeescu, I. Brăescu, I. M.

³⁹ Al. Ciorănescu în volumul *Literatură comparată*, Bucureşti, 1944, p. 121, aminteşte asemănarea care există între monologul lui Ovidiu din actul IV al piesei lui Alecsandri şi replica Eliantei din actul II al piesei *Mizantropul*. Motivul îndrăgostitului care vede în defectele iubitei numai calităţi, „Alecsandri nu l-a luat însă din literatura latină, unde l-ar fi putut găsi şi la Ovidiu, ci de la Molière, în *Le Misanthrope*, după cum se poate vedea din amănunte care nu se regăsesc dect în această ultimă versiune”.

Molière — *Mizantropul* — (traducerea lui G. Sion)

V. Alecsandri — *Ovidiu*

„Defectele, la dînsî, trec de perfecţiuni
Ce le înflăcărează orice iluziuni.
O palidă cu crinii de el e comparată;
O neagră sperioasă e bruna minunată;
O slabă ca scheletul e trasă prin inel
O grasă buclălată e gingaş bobocel
Murdara cea greţoasă de ochi nesuferită
El o numesc gentilă, frumuseţe ne-ngrijită
O naltă, uriaşă, e zîna din poveşti,
Pitica „coborîtă din regiuni cereşti,
Orgolioasa poartă pe frunte o cunună,
Vicleana are spirit, neroada este bună”.

„De-i mică, nu e mică, ci astfel nimerită
Cît poată să încapă în inima-mi răpită.
E-naltă? Văd pe Juno cu mersul maiestros.
Chemîndu-mi adorarea prin chipul ei frumos.
E gingaşă? În minte-mi ea-i gingaş comparată
Cu trestia mlădie de zefiri legănată.
E brună? Vălui nopţii pe fruntea sa întins.
Ascunde-nflăcărea amorului nestins.
E blondă? Coama-i lungă în vînt filiftoare
Maestru se-mpleteşte cu razele de soare.
E simplă? Un ce tainic mă face să doresc.
Natura-i adormită în braţe-mi s-o trezesc.
E vie? Mă-nviază. Isteaţă? Îmi promite
Un drag şi scump tezaur de zile-nveselite”.

Sadoveanu, V. Lipatti etc. s-a făcut o exegeză critică amplă și adecvată acestui clasic francez.

Prețuirea lui de către publicul larg este însă aceeași, și avîntul cu care-l traduceau și-l jucau membrii Societății Filarmonice are egal numai în entuziasmul cu care a fost tradus și jucat în ultimii 20 de ani. După o statistică, ce nu poate fi la zi, din Molière s-au tipărit 155 000 de exemplare — acest autor ocupînd primul loc dintre dramaturgii francezi traduși la noi (V. Hugo 60 000 de exemplare, Ed. Rostand 55 000 etc.).

În ultimele două decenii, numele lui Molière a fost mereu în fruntea repertoriului francez din țara noastră. Și cu date statistice se poate demonstra deci perenitatea adevăratei arte : 12 din piesele lui au fost jucate în 16 orașe ale țării noastre.

BIBLIOGRAFIE

Traducerii :

MOLIÈRE, *Amfitrion*, comedie în trei acte, trad. de I. Eliad, București, 1835.

Precioasele, comedie într-un act, trad. de I. D. Ghica, București, 1835.

Bădranul boierii, comedie în cinci acte de la Molière, trad. de D. Căpitanul I. Volnescu, București, 1836.

Domnul Pursoniacu, comedie în trei acte, trad. de D. Grig. Grădișteanul, Blasiu, 1836.

Domnul Pursoniacu, comedie în trei acte, trad. Grădișteanul-fiul, București, 1836.

Sgîrcitul, trad. I. Ruset, București, 1836.

Siellianul sau amorul zugrav, trad. I. Burchi, București, 1836.

Violeniile lui Scapîn, trad. C. Rasti, București, 1836.

Don Juan, trad. Costiescu, București, 1846.

Școala femeilor, trad. H. Zott, București, 1847.

Precioasele ridicule, trad. El. Stamati, Iași, 1850.

Misanthropul, trad. G. Sion, Iași, 1854.

Misanthropul, trad. G. Sion, București, 1872.

Tartufulu (Hypocritulu), trad. D. Chirulescu, București, 1873.

Sgîrcitul, trad. V. Monti, Brașov, 1882.

Gelosia lui Barbouille, trad. Leon Last, Fălticeni, 1886.

Sgîrcitul, traducător nemenționat, Sibiu, 1886.

Bolnăvul Inchipul, trad. L. Dauș, București.

Doctor fără voie, B.P.T. nr. 255, București, 1906.

Avarul, trad. F.D. Mefisto, B.P.T., nr. 514, București, 1909.

Sganarel, trad. Lt. Col. I. Stroja, Iași, 1911.

Școala femeilor, trad. G. F. Gesticone, București, 1922.

Tartuffe, trad. H. Lecca, B.P.T., Alcalay, București, 1924.

Tartuffe, trad. A. Toma, București, 1947.

Georges Dandin, trad. V. Lipatti, București, 1951.

Opere, 4 volume, E.S.P.L.A., București, 1955.

Comedii, trad. T. Arghezi, E.S.P.L.A., București, 1964.

Don Juan, trad. I. Hussar.

Școala bărbăților, trad. A. Dorna, B.P.T. nr. 923, București.

Tartuffe, trad. H. Lecca, B.P.T. nr. 651, București.

Tartuffe, trad. H. Lecca, B.P.T. nr. 665—665 bis, București.

Vicleniile lui Scapin, trad. A. Dorna, B.P.T. nr. 624, București.

Femeile savante, trad. C. Negruzzi, în „Convorbiri literare”, III, 1869, nr. 3.

Tartuffe, trad. Șt. Virgolic, în „Convorbiri literare”, XIII, 1880, nr. 10—11.

Studii despre Molière :

G. OPRESCU, *Molière în România*, în „Dacoromania”, II, 1921—1922, Cluj, p. 554—565.

X. GHEORGHIU, *Studii franceze. Molière*, în „Convorbiri literare”, XX, 1886, nr. 10, p. 847—884.

X. GHEORGHIU, *Studii de literatură franceză. Molière „L'école des maris” și Regnard „Les folies amoureuses”*, în „Convorbiri literare”, XXIV, 1890—1891, nr. 6, p. 466—487.

X. GHEORGHIU, *Studii de literatură franceză. Molière „Les précieuses ridicules” și „Les femmes savantes”*, în „Convorbiri literare”, XXII, 1888, nr. 4.

N. IORGA, *Istoria literaturilor romanice*, vol. II—III, București, 1920.

PAUL CORNEA, *Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în volumul *De la Alecsandri la Eminescu*, București, E.P.L., 1966.

AL. CIOBĂNESCU, *Literatură comparată*, București, Edit. Casa Școalelor, 1944.

IOAN MASSOFF, *Teatrul românesc*, București, E.P.L., 1961.

DIMITRIE C. OLĂNESCU, *Teatrul la români*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Românească 1789—1898*, București, 1898.

V. ALECSANDRI, *Opere complete*, București, 1875.

G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române*, București, 1941.

„Buletin. Gazetă administrativă”, (Brașov), IV, 1835, p. 105.

Despre reprezentarea unui fragment din comedia *Prețioasele* de către elevii Societății Filarmonice cu prilejul trecerii prin București a lui Reșid Bei, ambasadorul Turciei în Franța.

„Albina românească”, VII, 1835, p. 99.

Despre reprezentarea comediei lui Molière *Siliile căsătorie* de către elevii Societ. Filarmonice.

„Curierul românesc”, X, 1839, p. 55.

Știri despre aniversarea la Paris a nașterii lui Molière.

„Gazeta Teatrului Național”, 1835, p. 8—11.

Critica spectacolului *Vicleniile lui Scapin* jucat de școlarii Societ. Filarmonice.

„Curierul românesc”, XIII, 1842, p. 316.

Biblioteca românească în 19 volume — din care 2 aparțin lui Molière.

„Gazeta de Transilvania”, VII, 1844, p. 27.

Notă în legătură cu inaugurarea monumentului ridicat lui Molière la Paris.

„Albina românească”, XIX, 1847, p. 141—142.

Reprezentare extraordinară în folosul sinistraților din București, în care se joacă și Molière.

„Universul”, III, 1847, p. 68.

Se anunță că a apărut *Școala femeilor* de Molière (la Bibliografie).

„Gazeta de Transilvania”, X, 1847, p. 163, col. II.

Despre reprezentația dată la 2 mal, pe scena teatrului nou din Iași în folosul sinistraților din București (*Femeile savante*).

„Zimbrul”, I, 1850, p. 8.

Se anunță apariția piesei *Prețioasele ridicule sau cuconișele de scoarță* în trad. Elenei Stamatii.

GH. DROUHET, *Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri*, în „Viața românească”, 1911, VI, nr. 11, p. 183—204; nr. 12, p. 350—364; 1913, VIII, nr. 4, p. 57—83; 1914, IX, nr. 6, p. 303—319, nr. 10—11—12, p. 13—27.

ARUNE PUMNUL, *Lepturariu românesc*, vol. IV, partea I, Viena, 1864, p. 60.

M. EMINESCU, *Scrieri politice și literare*, vol. I, 1870—1877, București, 1905.

ION BRĂLESCU, *Dramaturgia franceză în R.P.R.* — autoreferat pentru dizertație, București, 1965.

T. VIANU, *Filologie și estetică*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1965.

P. ZARIFOPOL — *Mollierești gustul clasic*, în vol. *Pentru arta literară*, București, 1934.

Primii noștri dramaturgi, ed. îngrijită de Al. Niculescu, București, E.S.P.L.A., 1960.

Résumé

L'étude *Molière en Roumanie* envisage l'écho de cet écrivain classique français dans la culture roumaine, surtout au XIX^e siècle.

La plupart du public roumain, connaissant à cette époque-là très bien la langue française, lisait les œuvres de cet auteur en original.

Le français était la base de l'enseignement et Saint-Marc de Girardin, dans ses *Souvenirs de voyage et d'études*, disait qu'en Valachie on le parlait comme à Bruxelles.

On remarque aux débuts du théâtre en roumain plusieurs pièces de Molière : son premier répertoire comprenait 21 pièces, dont 8 de Molière.

Pour approfondir l'influence de Molière en Roumanie, l'auteur a étudié la presse de l'époque, les notes et les préfaces des traductions, ainsi que les articles et les études des gens de lettres et des écrivains roumains (Eminescu, Iorga, G. Sion, I. H. Rădulescu, X. Gheorghiu, etc.).

On présente en détail les traductions plus marquantes — soit sous l'aspect de la réalisation, soit sous celui de la personnalité du traducteur — ainsi que leur importance dans la formation de la langue roumaine moderne.

Il est bien intéressant de signaler qu'un traducteur tel D.I. Ghica, traduisant en 1835 *Les précieuses ridicules*, pour conférer au texte une résonance autochtone, a introduit des éléments ayant une signification particulière pour le spectateur roumain. Par exemple, on arrive à retrouver chez Molière, dans la version roumaine, des références à Arghir et Elena, héros d'un roman populaire.

Aussi, est-il remarquable le discernement dans le choix des pièces à traduire, choix qui reflète le goût et la compréhension du public, ainsi que les disponibilités sociales de l'époque.

Dans la première moitié du XIX^e siècle on a traduit surtout des comédies, *Le Misanthrope* étant traduit plus tard, parce que les réalités sociales et psychologiques ne justifiaient pas l'apparition d'une telle pièce auparavant.

Parmi les traducteurs de Molière, un rôle important revient à I.H. Rădulescu, G. Sion, et, récemment, à T. Arghezi.

Le dernier chapitre de l'étude est consacré à l'influence directe que Molière a eu sur certains écrivains roumains : thèmes, personnages, dialogues, voire des scènes entières, se retrouvent dans les œuvres de Costache Caragiale, C. Facca, Costache Bălăcescu, V. Alecsandri. Cependant il nous faut préciser que cette influence n'a pas empêché ceux-ci de garder leur originalité.

ALEXANDER POPE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

de

ILEANA VERZEA

Secolul luminilor, metaforă acceptată pentru o perioadă din istoria culturii, începînd prin deceniul al nouălea al secolului al XVII-lea — cînd are loc „glorioasa revoluție” în Anglia —, durează pînă la revoluția franceză de la 1789, este un gen proxim, care a cuprins în primul rînd țările din apusul și centrul Europei, ale căror diferențe specifice sînt în funcție de revoluția burgheză care a premers gîndirea luministă sau a fost o consecință a acesteia.

Luminismul englez s-a dezvoltat în urma revoluției burgheze de la 1688, cînd s-au pus bazele noului regim constituțional ce consfințește puterea politică și materială a burgheziei. Trăsăturile particulare ale luminismului englez derivă tocmai din această dominație consfințită prin lege a burgheziei, căci, în timp ce în Franța, unde revoluția burgheză nu avusese loc, gîndirea și literatura luministă militau cu fervoare pentru cauza burgheziei, mergînd pe drumul drept al intransigenței și lipsei oricărui compromis, în Anglia, unde puterea fusese cucerită, și sarcina consta numai în întărirea și extinderea ei, literatura a fost mai puțin militantă și radicală, nelipsindu-i, se înțelege, accentele critice-satirice.

Marea contribuție a secolului al XVIII-lea în literatura engleză este romanul realist, de moravuri și de caracter, moralizator și satiric. Noul public instruit — lărgit considerabil față de secolul precedent — este avid de literatură narativă, cu anecdotică bogată, și romanului îi revine în primul rînd sarcina satisfacerii acestei necesități. Defoe recrează epopeea istoriei civilizației, colorată de experiența și moralitatea burgheză, Swift și Smollett atacă și nu cruță nici un domeniu al vieții publice sau particulare din Anglia, Richardson și Fielding își fac eroi din omul obișnuit și, după înclinația fiecăruia, dezvăluie viața interioară sau încheagă fresce sociale.

În această epocă de dominare a prozei, cînd drama intră într-un moment de eclipsă, poezia are cîteva mari scipiri: Alexander Pope, poet luminist, dar în același timp continuator al clasicismului, și James Thomson, poet didactic-descriptiv, precursor al curentului sensibilității și sentimentalismului.

În același secol în care Franța cunoaște culmile clasicismului în teatru, poezie, morală și ca doctrină, în Anglia clasicismul numără cîteva nume de răsunset redus, ca Abraham Cowley, Edmund Waller sau John

Denham, comedia Restaurației și un¹ viguros poet și critic — John Dryden —, care formulează însemnate aprecieri despre clasicism ca direcție literară și pe care, după câteva decenii, îl va continua Alexander Pope, cu *Essay on Criticism*, expozeu de concepții estetice, dacă nu original, cel puțin reprezentativ pentru spiritul epocii.

Cronologic, Pope aparține fazei timpurii a luminismului englez, epocii augustane (se naște la 1688), contemporan cu primii esești, fondatori ai celor dintii perioade literar-educative, Addison și Steele, cu Defoe și Swift, de care l-a legat prietenia și colaborarea literară.

Debil și complexat fizicește, catolic într-o țară protestantă, Pope îmbină ciudat înclinația spre solitudine și studiu cu o participare pasionată la viața literară efervescentă a epocii. Într-o epocă în care originalitatea nu era considerată o calitate, Pope debutează ca poet pastoral și traducător al lui Homer. Personalitatea sa literară se dezvoltă însă în 1711, când publică *Essay on Criticism*, artă poetică a neoclasicismului englez. Orice legătură cu *Arta poetică* a lui Boileau — legislatorul clasicismului francez —, apărută la 1672 și tradusă în engleză în 1683 de William Soames, nu este întâmplătoare și o privire mai atentă asupra legăturilor lui Pope cu literatura franceză este necesară¹. Autodidact, Pope a studiat cu aplicație nu numai literatura antică, ce i-a devenit carte de căpătii, ci și literatura contemporană. Mărturiile spun că îi erau familiari, direct sau în traducere, moralistii și criticii francezi, dintre care Boileau i-a servit toată viața drept model. De fapt, după 1700, doctrina neoclasică formulată de francezi fusese adoptată cu respect și în Anglia.

Eseul asupra criticii nu este un tratat dogmatic, căci Pope își propune discutarea opiniilor sale estetice și morale într-o manieră de elevată conversație elegantă. Poemul este un conglomerat eclectic de principii estetice împrumutate de la antici — Aristotel, Horațiu, Longin — și francezi — Boileau, René Rapin — și de la înaintașul său Dryden. Trei sînt parametrii lui Pope în prezentarea teoriei sale clasiciste: natura — ordinea universală, armonioasă și fără cusur —, regulile și anticii. Adevărații artiști trebuie să urmeze fidel natura, așa cum au făcut-o anticii, care ne-au lăsat un ansamblu de reguli ce trebuie respectate în imitarea naturii. Deși valabilitatea principiilor estetice ale lui Pope rămîne discutabilă, *Eseul asupra criticii* a avut o funcționalitate multilaterală în epocă, iar azi ne atrage prin forma sa artistică (versuri întregi au devenit citate comune și aforisme pentru englezi).

Anul 1714 îl vestește pe Pope drept un talentat minuitor al satirei. Apare acum *The Rape of the Lock* (Răpirea buclei), bijuterie a genului eroi-comic, care inaugurează seria marilor satire. Tot acum devine Pope membru al Clubului Scriblerus, fondat de Swift, centrul de unde porneau săgețile împotriva regimului *whig* al lui Walpole.

Înclinația spre satiră a lui Pope, greșit pusă pe seama unei ciude personale pe care poetul ar fi nutrit-o față de detractorii săi și tot atât

¹ Problema acestor raporturi a fost studiată de E. Audra în *L'influence française dans l'œuvre de Pope*, Paris, 1931.

de greșit limitată la predilecția lui Pope pentru Horațiu, trebuie considerată mai larg, în contextul preferinței pentru satiră, prezentă în literatura engleză încă din perioada elizabetană. Pope intenționase să scrie un fel de *Opus Magnum* în manieră horatiană, alcătuită din *Eseurile morale* sau *Epistolele* către diverse persoane, din care trebuia să facă parte și *Eseul asupra omului*, ca un corolar al viziunii etice și filozofice a poetului. Din acest proiect de operă capitală ne-au rămas *Eseurile morale*, scrise ca epistole adresate lui Burlington, Bathurst, Cobham etc., într-o tonalitate gravă și amară, concluzia poetului după un contact mai apropiat cu realitatea contemporană. Înverșunarea satirică a lui Pope a atins punctul culminant în *The Dunciad* (apărută inițial la 1728 și reluată într-o ediție îmbogățită la 1743), concepută tot pe schema epopeii eroi-comice, care îi desființează pe pedanții și mediocrii timpului, ce transformaseră peisajul literar de atunci într-o paragină moralizatoare.

Din această vină satirică-moralizatoare se desprind două poeme, care prin tonalitate și conținut formează întregul „bagaj lirico-sentimental” (E. Audra) al poetului englez. Este vorba de *Eloisa to Abelard* și *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady* (Elegie în memoria unei doamne nefericite), apărute în volumul din 1717. Aceste poeme, scrise înaintea majorității marilor satire, au corespuns, pe de o parte, unui gust al secolelor XVII și XVIII pentru epistola eroică și, pe de altă parte, unor evenimente petrecute în viața intimă a lui Pope, legate de prietenia sa pentru Martha Blount și Lady Mary Wortley Montague.

Eloiza către Abelard este o eroidă în maniera clasică a lui Ovidiu, specie cultivată cu predilecție spre sfârșitul secolului al XVII-lea. În 1669 se traduce în franceză, iar în 1678 în engleză, scrisorile unei călugărițe portugheze, care stîrnesc un val de imitații. În 1695 Du Bois descoperă și traduce în franceză scrisorile latine ale Eloizei și ale lui Abelard din secolul al XII-lea sub titlul *Histoire des Amours et Infortunes d'Abelard et d'Eloise par M.N.F. Du Bois, avec la traduction des lettres qu'ils s'écrivent l'un à l'autre*. Aceasta servește ca bază versiunii engleze a lui John Hughes din 1714, singura versiune cunoscută de Pope și după care s-a inspirat în cea mai mare măsură.

Tema eroidelor este dezamăgirea sentimentală în urma abandonării femeii de către bărbat. Pope se încadrează în limitele eroidei clasice: Eloisa se află în mănăstire după ce a fost separată brutal de iubitul și soțul ei Abelard — umanist renumit — în urma unui tragic complot urzit de familia ei. Poemul începe în momentul în care eroina citește o scrisoare de la iubitul ei, care îi răscolește pasiunea și durerea. Autenticitatea emoțiilor eroinei, acuitatea suferinței sale l-au făcut pe Byron să o considere pe Eloisa drept una din cele mai realizate întrupări ale pasiunii în literatura engleză, după eroinele lui Shakespeare. În Eloisa iubirea se întîlnește în același timp cu ideea datoriei față de Dumnezeu, deși coloratura religioasă este mult mai estompată în versiunea lui Pope decât în originalul latin.

Conștientă de diferența care există între surorile din mănăstire, împăcate întru credință și cu inima pioasă, și ea, cu sufletul devastat de patimi, Eloisa, din cele două ieșiri posibile spre mântuire — devoțiune și moarte —, o dorește pe ultima, ca pe un unic liman al liniștirii. În ciuda unui retorism ce atenuează sinceritatea sentimentului, acest poem depășește cadrul convenționalismului. Prin forța pasiunii prevestește revărsarea de sentiment pe care o vor propovădui romanticii spre sfârșitul secolului, iar prin decorul în care se consumă pasiunea eroinei — o mănăstire gotică, în ruină, înăbușită de iederă — anunță atmosfera de umbră vrajă și mister, în care își face apariția și melancolia, stare sufletească atât de dragă preromanticilor. Eroida este tradusă în scurt timp în franceză de Colardeau, cunoscând astfel, datorită limbii franceze, de mai mare circulație în epocă, o popularitate pe care a întrecut-o numai poemul care, pe drept cuvânt, este cel mai strins legat de numele creatorului său, *Essay on Man*, „tradus, retradus, admirat, comentat, criticat, apărut... prima operă engleză care, în timpul vieții autorului, a avut public francez, adică în acel secol XVIII, public european”².

Essay on Man urma să servească de introducere marelui opus plănuit de Pope. „Scriu sau plănuiesc o carte care să facă omenirea să considere această viață cu mîngiere și plăcere și să pună moralitatea în bună dispoziție”, îi scria el lui Swift în 1730.

Aici urma să fie dată „o opinie generală despre om, natura sa și starea sa, într-o condiție ideală și rațională; *Epistolele etice* trebuiau să dezvolte ideile în detaliu și să examineze realitatea în lumina acestui sistem abstract”³.

Lucrarea trebuia să cuprindă și cele patru *Eseuri morale* și să fie împărțită pe patru mari capitole: 1. The Essay on Man (Eseul asupra omului); 2. Knowledge and its Limits (Cunoașterea și limitele ei); 3. Government both ecclesiastical and civil (Guvernul ecleziastic și civil); 4. Morality in eight or nine of the most concerning branches of it; four of which would have been the two extremes of the Cardinal Virtues (Moralitatea în opt sau nouă din cele mai reprezentative ramuri ale sale, din care patru ar fi cele două extreme ale virtuților cardinale).

Se pare că ideea poemului propriu-zis i-ar fi fost sugerată de Bolingbroke, proaspăt înopoiat din exilul din Franța, prin 1723—1724. Eseul este publicat anonim în 1733 în Anglia, unde i se face una din cele mai entuziaste primiri. Peste numai trei ani, eseul este tradus în franceză, într-o versiune în proză de Silhouette, urmată și aceasta de două traduceri în versuri: în 1737 de către Du Resnel, traducere care, publicată la Amsterdam, face eseul cunoscut întregii Europe și, respectiv, în 1739 de către de Seré. Opinia franceză reacționează la apariția eseului cu entuziasm și simpatie, dar în scurtă vreme se produce o cotitură nefavorabilă, poemul dînd naștere unui adevărat scandal. Condamnarea se face întii

² E. Audra, *op. cit.*, p. 68.

³ Robert W. Rogers, *The Major Satires of Al. Pope*, Urbana, 1955, p. 50.

în numele religiei, apoi în numele moralei. În 1737, când apare traducerea lui Du Resnel, Crousaz publică la Lausanne un *Examen de l'Essai de M. Pope sur l'Homme*, în care Pope este atacat pentru concepțiile sale deiste. Vinovat pentru atacul neîntemeiat al lui Crousaz este în primul rând traducătorul Du Resnel, care a denaturat originalul, introducând în poem idei și concluzii care nu i-au aparținut poetului englez.

În apărarea lui Pope se ridică, în 1742, în Anglia, Warburton, care scrie *A Critical and Philosophical Commentary on Mr. Pope's „Essay on Man”*, studiu pe care Pope se îngrijește ca, prin intermediul lui Silhouette, să-l traducă în franceză, răspunzând astfel detractorului său. Dar seria atacurilor continuă, și în același an Louis Racine îl acuză pe Pope, în poemul *La Religion*, de optimism și ateism. De data aceasta, nelimitându-se la un apărător, pe care l-a aflat în persoana lui Ramsay, care, cu unele denaturări menite să-l justifice pe Pope, explică veritabila concepție a poetului asupra credinței, ca și tangențele sale cu filozofia optimistă, Pope face un schimb de scrisori cu Louis Racine, căruia îi trimite și vindicația scrisă de Warburton. Pope se declară adept al gândirii lui Pascal și Fénelon, supus al bisericii catolice, respingând orice influență a lui Spinoza sau Leibniz. Această supunere a lui Pope în fața canoanelor bisericii îl irită pe Voltaire, care fusese până atunci un mare admirator al poetului englez, pe care îl considera „cel mai bun poet al Angliei și, în momentul de față, din întreaga lume”⁴.

Numai situarea lui Pope în coordonatele gândirii filozofice ale secolului său poate duce la descoperirea adevărului concepțiilor sale, ascuns sub retractarea lor în fața bisericii. În filozofie, luminismul englez a fost o continuare a bazelor materialiste empirice și raționaliste puse în secolul al XVII-lea de către John Locke, care a influențat întreaga dezvoltare a concepțiilor gnoseologice, religioase, politice, de educație din secolul al XVIII-lea.

În politică (cele două *Tratate despre guvernământ*), J. Locke este partizanul compromisului „glorioasei revoluții” de la 1688, al monarhiei constituționale. În filozofie (*Essay Concerning Human Understanding*), Locke continuă linia lui Bacon și Hobbes, a materialismului empiric, opusă gândirii carteziene. La baza tuturor cunoștințelor noastre se află experiența bazată pe senzație (punctul de pornire al filozofiei materialiste) și pe reflecție (punctul de pornire al idealismului subiectiv). În privința educației (*Some Thoughts Concerning Education*), Locke susține că fericirea se află la îndemâna oamenilor, care trebuie învățați să o cucerască, iar în religie (*Reasonableness of Christianity*) pune bazele deismului, triumfător în secolul următor, considerând că existența lui Dumnezeu poate fi demonstrată pe căi raționale, dacă nu senzoriale. Dumnezeu va fi, așadar, autorul impulsului inițial, după care orice amestec al său în sfera umanității ar fi exclus. Deistii recunosc ordinea universului, condus de o legitate rațională.

⁴ E. Audra, *op. cit.*, p. 71.

În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în Anglia se conturau două linii în arena luptelor de idei.

Partizanii uneia dintre ele, burghezia comercială, de apartenență politică *whig*, și adepții separării de biserica anglicană, nutreau un crez „optimist”, al cărui promotor era cel de-al treilea conte de Shaftesbury, care concepea universul drept un tot armonios, ale cărui părți se întrepatrund și se intercon condiționează. El imaginează lumea ca pe o infinită operă de artă, construită după legile raționale ale frumosului și proporției, în care răul este de neconceput ca un atribut al întregului, ci numai ca deficiență a părților componente, ca o pată întunecată într-un tablou sau ca o disonanță într-o piesă muzicală. Armonia cosmogonică se reflectă în armonia omului sub formă de virtuți. Omul, tinzând să reproducă coerența bine echilibrată a universului, tinde să se perfecționeze și să ajungă astfel la fericire, care, așa cum spunea și Locke, se poate cuceri prin autoeducație, căci depinde de viața interioară și nu de împrejurări externe. Filozofia, ca studiu al omului în diversele sale ipostaze, față de univers, societate și sine, devine la Shaftesbury studiul fericirii.

Partizanii celei de-a doua linii, burghezia funciară, susținători ai partidului *tory* și ai bisericii oficiale, au îmbrățișat crezul „pesimist” al lui Bernard de Mandeville ca o replică tăioasă la adresa optimismului și filozofiei fericirii a lui Shaftesbury. Lansînd paradoxul că viciile particulare contribuie la beneficiile publice, Mandeville răstoarnă semnul egal cu care Shaftesbury unise cele două noțiuni: virtute și fericire. Virtutea este triumful rațiunii asupra pasiunilor — dragoste de sine, egoism. Însă tocmai pasiunile constituie imboldul spre fericire, așadar virtute și fericire sînt două noțiuni antinomice.

Deși susținea partidul *tory*, Pope a simpatizat cu filozofia lui Shaftesbury, pe principiile căreia se axează întregul *Eseu asupra omului*. S-au făcut numeroase încercări de a descoperi originea ideilor filozofice din poemul lui Pope. Concluziile au arătat că Pope nu-l citise direct pe Leibniz sau Spinoza, de care luase cunoștință prin intermediul lui Shaftesbury și prin discuțiile și corespondența sa cu Bolingbroke. Ideile deiste din poem erau ideile curențe în materie de religie în Anglia. Dar nici aici nu este consecvent. Eseul a fost gîdit de un catolic cu simpatii deiste, dualitate care nu l-a mulțumit nici pe deistul Bolingbroke, nici pe catolicul Crouzas care i-a atras scandalul ce în cele din urmă l-a determinat pe poet să renege orice simpatie pentru teologia liberală.

De fapt, eseul lui Pope nu contribuie cu nimic la lupta ideologică a secolului. Filozofia cuprinsă în poem nu are nimic original, este un tot eclectic, ce combină „teologia medievală cu materialismul științific, egoismul lui Hobbes cu bunăvoință lui Shaftesbury, hedonismul epicureu cu imperturbabilul stoic, teoriile politice *whig* și *tory*”!

În creuzetul lui de influențe s-au topit Bacon, Newton, Locke, Shaftesbury, Bolingbroke, Herbert of Cherbury, Montaigne, Pascal.

Însuși poetul nu a avut pretenția originalității, care, după cum am arătat, nu era o calitate în acel secol. În *Proiectul* eseului arată că el a vrut „să țină cîrma între extremele doctrinelor aparent contrare”.

Cele patru epistole care alcătuiesc poemul analizează fiecare cîte o ipostază a omului: „față de univers” (*Epistola I*), „față de sine ca individ” (*Epistola II*), „față de societate” (*Epistola III*) și „față de fericire” (*Epistola IV*).

Universul lui Pope este derivat din universul lui Newton și Shaftesbury, *Un labirint grozav! dar nu fără un plan*, sistem ordonat, în care toate părțile subordonate colaborează la realizarea supremei armonii, fiecare parte purtînd în sine potențialul perfecțiunii. Prin această metaforă a armoniei în discordie, Pope a stat la originea unei întregi teorii din gîndirea occidentală a secolului al XX-lea (Leo Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*⁶).

În acest cadru universal, relațiile omului cu sine și dobîndirea fericirii sînt proiecții ale ordinii externe. Omul nu mai e considerat drept o ființă decăzută, ci pe o anumită treaptă spre ființa spirituală divină. În om se îmbină capacitatea de limitare la starea sa — rațiunea — cu pasiunile, care sînt expresii utile ale instinctelor, modalități de manifestare a dragostei pentru sine, a egoismului. Cînd pasiunea dominantă și rațiunea colaborează, rezultanta contribuie la stabilirea echilibrului intern, condiția fericirii, sau, cu cuvintele lui Pope, „dragostea de sine” (egoismul) să fie totuna cu „dragostea socială” (altruismul), căci prin binele general se ajunge la dragostea pentru semeni și pentru Dumnezeu. Fericirea nu poate fi distrusă, căci se află potențial în sinea fiecăruia și se dobîndește prin virtute. Raporturile omului cu societatea sînt, firește, și benefice, necesare pentru stabilirea armoniei după modelul concordanței divinității.

Dacă ideile lui Pope nu înnoiesc spusele lui Locke, Shaftesbury sau Pascal⁶, *Eseul asupra omului* este în primul rînd un poem, care a cucerit renumele prin frumusețea sa artistică. Este o sociogonie în genul celor antice sau moderne ale lui Dante, Voltaire, Hugo, Mădach⁷. Eseul este o încoronare a lui Pope ca poet augustin, făcînd legătura dintre *Paradisul pierdut* al lui Milton — epopeea revoluției burgheze — și *Preludiul* lui Wordsworth — poemul romantic al introspecției.

Legătura este făcută numai tematic, căci poemul este în primul rînd o satiră cu aluzii și implicații contemporane, cu opinii contradictorii, paradoxuri și dese schimbări de ton. Îi lipsește grandoarea înclăștărilor dramatice a lui Milton sau sensul profund al meditației introvertite al lui Wordsworth, deși se remarcă și aici o încercare de a abstractiza unele probleme care pînă atunci formau conținutul obiectiv al romancelor, poveștii, mitului.

⁶ Sugestia se află în *The Twickenham Edition of The Poems of Al. Pope*, Londra, 1961.

⁶ E. Audra îl citează pe Silhouette care arată că însuși începutul *Epistolei II*, *The proper study of mankind is man* este versificarea unei cugetări a lui Pascal, pe care Pope îl citea în versiunea engleză a lui Kenneth, în timp ce lucra la poem: *The study of man is the proper employment and exercise of mankind*.

⁷ Vezi T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, București, 1964, p. 48.

Dar, avându-l pe om în centrul său și afirmind supremația echilibrului și rațiunii, poemul își trage seva din marile opere ale umanismului renescentist.

Pope a fost, așadar, un poet al vremii sale, cunoscut încă din timpul vieții, bucurându-se de o mare popularitate în Anglia, precum și în Franța, care la acea epocă era focarul culturii europene. Prin filieră franceză a pătruns și în țările române, unde în prima jumătate a secolului al XIX-lea și-a aflat doi traducători și imitatori: Ioan Cantacuzino și Costache Conachi.

Perioada domniilor fanariote marchează cele dintii semne de occidentalizare, adică de orientare a țărilor române spre apus, unde găseau modele de organizare politică, un sistem filozofic, idei sociale, religioase, etice, rafinament artistic și literar. Fiii boierilor încep să plece la studii în diverse capitale europene, boierii înșiși vizitează marile orașe din apus, tinerii învățați aduc în țară un bagaj cultural ce se desface în mediul celor avuți. Limba franceză devine tot mai cunoscută în Principate. Domnii sînt în relații cu ambasadorul francez de la Constantinopol, boierii și dregătorii își angajează secretari francezi, iar pentru copii dascăli și institutori recrutați din emigranți, fie regaliști convinși, fie preoți refractari, fie revoluționari⁹.

În același timp, traducерile devin tot mai numeroase și în Principate și în Ardeal. Prin intermediul traducerilor franceze în special, cititorilor din țările române li se oferă opere luministe din Anglia, cu precădere opere ale luminiștilor timpurii ca Addison, Pope sau Chesterfield. Se știe că fabulistul și cărturarul sîrb Dositei Obradovici a avut un puternic ecou în țările române, or Obradovici îl cunoștea și pe Addison și pe Chesterfield, ale căror idei au ajuns să fie cunoscute și la noi prin traducerile lui Tichindeal din opera lui Obradovici, apărute în 1814 cu titlul *Filosoficești și politicești prin fabule moralnice învățători*. Este de remarcat că la noi au pătruns în primul rînd scrieri moral-filozofice ale luminismului englez, ca operele lui Pope, Addison, Chesterfield, în care „cititorii români caută soluții de viață”⁹. În perioada în care se traduce de două ori *Essay on Man*, cititorii erau avizi de opere serioase, morale și cu conținut social, căci aceste idei aveau o „extraordinară putere de activare în masele sociale”¹⁰. Această nevoie răspunde caracterului dezvoltării mentalității și literaturii române din acea vreme. Relațiile feudale se destramă, monopolul turcesc slăbește, apar germenii unei noi orînduirii, a cărei justificare este căutată și în operele produse deja de noua ideologie în țările avansate din apus, către care se întorc privirile țărilor române într-o „tendință de integrare în ritmul cultural occidental” — care constituie și titlul unui curs ținut de D. Popovici la Facultatea de litere din Cluj în anul universitar 1939—1940.

⁹ P. Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, 1898.

⁹ Al. Duțu, *Prolegomene la studiul comparat al literaturii române. Primele contacte cu literatura engleză*, în „Studii de literatură universală”, vol IX, 1967, p. 43.

¹⁰ D. Popovici, *Literatura română modernă*, Cluj, 1939—1940, p. 18.

Boierii se interesează de presa occidentală, făcînd să intre în țară gazete ca „Le Journal Encyclopédique de libre propagande philosophique”, „Journal de Francfort”, „La Gazette de Vienne”, „Notizie del Mondo”. „În vreme ce boierimea principatelor înainta în Europa pe calea politică, țărănimea ardelenă găsi un bun drum de occidentalizare prin biserică”¹¹. Promotorii școlii ardelenă se instruiesc la colegii străine, învățînd limbi care îi ajută la traducerea în română a lucrărilor didactice, istorice, filozofice ale învățaților vremii. Se răspîndesc cunoștințe de istorie, filozofie, științe pozitive. Este firesc deci ca traduceri din acea vreme să oglindească gustul pentru literatura didactic-moralizatoare și satirică și tendințele luministe din țările române. Se traduc opere de Voltaire (1772: *Traduction du poème de Jean Plokoj conseiller de Holstein sur les affaires présentes — Tălmăcire a facerii lui I.P., sfetnicul lui Olsteinii la pricinile cesteia de acum*; 1792: *Le Tocsin des rois — Toaca împăraților*; *Histoire de Charles XII — Istoria craiului Sfeziei Carol XII, acum întii tălmăcită după al nostru dialect, prin silința și osteneala smeritului Gherasim, arhimandrit mitropoliei Iașului*), lucrări filozofice care prelucreză opera lui Chr. Wolff (1736—1747), lucrări de fizică (*Fizica* lui Helmholtz, tradusă de Șincai), se scriu lucrări de teologie în spirit anticatolic (P. Maior) și gramatici (D. Eustatievici, Macarie, Micu și Șincai, Ienăchiță Văcărescu, Radu Tempea, Paul Iorgovici).

Dar paralel cu înclinația pentru acest gen de literatură se dezvoltă și gustul pentru romanesc. Se traduce din mica poezie clasică franceză: Dorat, Piron, Léonard, Delille, Gilbert, Lebrun-Pindare, Colardeau, prin intermediul căruia îi parvine lui Conachi Eloița lui Pope, pe care o va traduce. Se traduc romane sentimentale foarte apreciate ale unor scriitori de mult uitați astăzi: *Istoria lui Alfibadis și a Zelidrei* de Voiture (1783 — Iordache Darie Dărmănescu), *Velisarii* de Marmontel (Conachi și Micu), *Numa Pompilius* de Florian (1796 — Ioan Cantacuzino) etc., pentru a menționa cîteva.

Aceste două influențe, „raționalist” — luministă și sentimentalistă, explică în parte caracterul dual al literaturii române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, clasic și romantic.

Eseul asupra omului a fost prima operă de Pope cunoscută în țările române. Interesul se explică atît prin personalitatea lui Pope și popularitatea poemului, care, așa cum am arătat, a stîrnit un scandal de opinii, cît și prin împrejurările care favorizau răspîndirea luminismului¹².

Cea mai veche traducere a *Eseului* aparține lui Ioan Cantacuzino (1757—1828), diplomat, polcovnic și cneaz, poet și traducător, descoperit de istoriografia literară abia acum două decenii. Data primei traduceri, după cum menționează Al. Dușu¹³, este 1794, reluată în

¹¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1942, p. 68.

¹² În Polonia, între anii 1787 și 1822 s-au înregistrat 50 de traduceri din Pope, dintre care 5 versiuni ale *Eseului asupra omului* și 11 versiuni ale *Eloizei către Abelar*.

¹³ Al. Dușu, *op. cit.*, p. 40.

1807. Lucrarea nu a fost publicată. Ea se găsește în ms. rom. 6002 la B. A. R., purtând titlul *Cercare asupra omului de Alecsandru Popu scrisă și tălmăcită dupe franțozeste de K. Ioan K. la anul 1807 la Odessa*. Manuscrisul, în alfabet chirilic, conține 81 de file, din care câteva s-au rătăcit. Traducerea a patru scrisori ce coreșpund celor patru epistole ale versiunii originale este în proză, făcută după versiunea franceză în proză a lui Silhouette.

Silhouette și-a publicat traducerea pentru prima oară în 1736, reeditând-o de trei ori în 1737 și încă o dată în 1738 și inclusă în 1779, alături de traducerea în versuri a lui Du Resnel, în vol. 3 din *Oeuvres complètes de Pope*.

Traducerea Silhouette urmează fidel originalul, pe care și-a propus să-l redea în spiritul propice, ca răspuns la atacurile adresate lui Pope de catolicii francezi. Singura diferență față de versiunea engleză este în versul întâi al primei epistole, în invocația adresată lui Bolingbroke, numit aici „Milord” sau în alte părți „Bolingbroke”. În original, invocația din primul vers și adresarea în cursul poemului se face către St. John.

Traducerea Cantacuzino urmează îndeaproape versiunea franceză, însă este făcută într-o limbă românească greoaie și învechită, ceea ce o face puțin accesibilă și lipsită de interes artistic. Ținem seama de faptul că traducerea a rămas în manuscris și nu a fost revizuită de autorul ei.

Abundența de forme gramaticale și lexicale vechi dau textului cu aer vetust și pe alocuri grotesc, ca de pildă vocativul „*Milorde*” din invocație, „*blemași împreună să călătorim această împrăștiere*” (*parcoursons ce vaste champ*), „*legămintele toatelor părți*” (*les liens de ses différentes parties*), „*blemași dar în calie o străbate pe cât s-a putia*” (*parcuerrons donc au moins cette scène*) (*Ep. I*). De multe ori, traducerea se îndepărtează de intermediar pe trei căi: traduceri inexacte: „*să ne vestim adeveri*” (*montrons de la candeur*), „*răsoarele*” (*ressors*) (*Ep. I*); pozna lumii (*l'énigme du monde*), „*maimușa ce face focuri multe*” (*singe adroit*), „*placurile*” (*abaissements*) (*Ep. II*), „*duhul cel de obște*” (*l'esprit universel*) (*Ep. III*); aceștia o cunosc pe dînsa trufie, ceilalți poprire de toate (*ceux-ci l'appellent Plaisir, et ceux-la Contentement*) (*Ep. IV*), omisiuni de termeni sau propoziții: *întreabă cerurile de ce (demande aux plaines azurées pourquoi)* (*Ep. I*), sare peste „*arrige le vieux temps*” sau peste numele lui Newton, pe care nu l-a cunoscut (*Ep. II*), „*vlăstarilor verzi*” (*guirlandes des lauriers*) (*Ep. IV*), adaosuri personale care încarcă versiunea românească: *acest mare și priceput lanți (cette grande chaîne)* (*Ep. I*), „*tu, ticdlosule, nu uita*” (*Ep. III*), „*pentru tine ar învia puteările privighetoare cu desăvîrșită melodia sa?* (*Est-ce à cause de toi que la Linotte fait retentir ses accens?*) (*Ep. III*), „*O, tu, fericire!*” (*Ep. IV*).

Topica poticnită, vocabularul greoi și adeseori impropriu dau traducerii un aspect brut, neșlefuit, care-i pune sub semnul întrebării farmecul poetic. O menționăm însă pentru faptul că este prima traducere din Pope în românește, fapt de cinste pentru cultura și interesul autorului.

Ioan Cantacuzino și-a dedicat mult timp traducerilor. A tălmăcit *Istoria lui Makenă — Povestire englezească scrisă depe franțuzește de abati Arno și tălmăcită aceasta cum și cele ce urmează de I.K. la anul 1794 și Narcis sau Îndrăgitul însuși de sine comedie de J.J. Ruso pe franțuzește, fdcultă și tălmăcită la anu 1794* (ms. rom. 3099 B.A.R.), *Arsache și Isonia, istorie din partea răsăritului, scrisă di pe franțuzește de Monteskiu și Numa Pompilius de Florian la 1796* (ms. R. 1550 B.A.R.) precum și 8 din cele 21 de poeme incluse în volumul de *Poezii noo alcătuit dă I.... C....* editate între 1791 și 1797.

Creația sa originală — cele 13 poezii din volumul amintit, din care câteva își au obirșia în operele traduse, ca *Poveste*, inspirată de la Fontaine, și *Satiră: Omul*, vădit influențată de *Essay on Man* al lui Pope — face evident ecoul activității sale de traducător. Ultima poezie este de fapt o redare sumară a citorva din ideile poetului englez: omul este văzut ca pradă a patimilor păcătoase: vanitatea de a se considera centrul preocupărilor universului și dumnezeirii, veșnica sa nemulțumire cu ceea ce este și ceea ce are (*El ce are nu-i ce-i place/ Pofta-i crește nu-i dă pace*), lăcomia, invidia față de semenii, mândria deșartă, clewetirea (*Cerul însuși s-ar fi dresu/ Pentru dînsul cel alesul/ Soare, lună, stele, gloată/ Cele dă sub firea toată/ Lui sînt gata spre slujire*).

Nimicnicia vanității umane face ca trupul omenesc să fie supus bolilor și morții, neînfricoșate de trufia măreției lui. Prin urmare, pilda pe care o propune el, după Pope, este ca omul să nu iasă din albia sortii sale, să se mulțumească cu ce i-a fost dat (*Mulțumească soartii sale/ Că să afla la cea cale*), deoarece creatorul a orînduit totul într-o perfectă așezare (*Cel ce lumea au așezat/ Tot prea bine au vrut d-au dat*), ceea ce este o parafrază a lui *Whatever is is right*.

Cel de-al doilea traducător român al *Eseului* este logofătul-poet Costache Conachi, cunoscut nu numai pentru latura erotică, senzuală și petrarchizantă a liricii sale, ci și pentru seriozitate în acțiune și preocupare pentru îndeletniciri demne, sete de cultură, o dorință de a se instrui pe sine și de a contribui la propășirea țării și poporului.

Conachi este considerat drept unul dintre cei mai culți oameni ai timpului. Cultura și ideile progresiste i-au fost lăudate de D. Pastiescu¹⁴, Zaharia Carcalechi, care în 1822 îl numește „iubitor de cultură și harnic traducător”¹⁵, de Bois de Comte, Michelet, St.-Marc de Girardin¹⁶.

În activitatea sa obștească (a îndeplinit toată suita de funcții din ierarhia socială, de la comis la candidat la domnie), Conachi a nutrit idei progresiste, liberale, declarîndu-se pentru emanciparea popoarelor, sistem constituțional, monarh luminat, drepturi, propășire politică. A participat la Regulamentul organic care a pus temelia statului român modern, a tradus și publicat Codul Calimach, a făcut donații pentru așezăminte

¹⁴ D. Pastiescu în „Curierul românesc”, nr. 78/1830, p. 329, îl numește „bărbat luminat, suflet mare”.

¹⁵ N. Iorga, *Istoria literaturii române*, București, 1907, p. 497.

¹⁶ P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, București, 1962, p. 79.

spitalicești, s-a străduit să pună bazele industriei naționale, era inginer hotarnic și se pasiona după astronomie. Se pare că a avut și un telescop, pe care l-a lăsat moștenire Societății Sfântului Spiridon și Eforiei Școalelor, era admirator al lui Newton și intenționa să construiască un observator astronomic.

În casa părintească dobîndise o frumoasă învățătură de la diverși dascăli. Cunoștea greaca, slavona, turca, franceză. Dascălul de franceză, Fleury regicidul, i-a cultivat admirația pentru filozofii francezi ai veacului luminilor, pe care Conachi i-a citit în original, și gustul pentru mica poezie a secolului al XVIII-lea. A cunoscut și literatura engleză, prin intermediu francez, desigur. I-a citit pe Dryden, Spencer, Butler, Pope, Rushworth, Chatterten, Young, Byron¹⁷. S-a preocupat de redactarea unei gramatici de versificație *Mestșugul stihurilor românești* și de temeliile învățămîntului în țările române în *Scrisoare către Mitropolitul Veniamin despre înveștăturile în Moldova* (13 ianuarie 1837). Această „scrisoare-tratat“, cum o numește Iorga, pune problema dezvoltării limbii și culturii românești, căci civilizație înseamnă luminarea sufletului și înfrumusețarea inimii, se declară pentru învățămînt în limba română și predarea limbii germane — ca limbă a unui popor pașnic — în școlile publice și a francezei în institutete private. În materie de îmbogățire a limbii admite neologismele, dar numai filtrate prin „moldovenisme“. Se ridică plin de înflăcărare patriotică împotriva abuzului de împrumuturi.

Hrănit la ideologia luminilor, el este adeptul monarhului luminat, a cărui apologie o face într-o scrisoare către Alexandru Moruz la 1802.

În creația sa a acordat loc și satirei, în comediile dedicate teatrului de păpuși, iar în poezie accente rătăcite străbat chiar în poeziile de dragoste sau durere.

Deși acorda traducerilor un rol cel mult secundar, considerînd „că ele nu au vreun alt merit decît îngrijirea limbii“¹⁸, Conachi a tradus cu sîrg și aplicare „din cuvînt în cuvînt, fără ca ele să piardă nici înțelesul, nici frumusețea originalului“¹⁹.

A tradus din Ovidiu, Marmontel, Mme Cottin, Pope.

Creația originală, ca și traducerile, au circulat în manuscris cu multă vreme înainte de a fi publicate. Traducerile au fost menționate de D. Pastiescu în „Curierul românesc“ încă din 1830. Primele poezii îi sînt publicate de ziarul „Zimbrul“, unde, în 1851, Alecsandri îi anunță și traducerile din Pope.

Prima tipărire în volum a operei lui Conachi s-a făcut în 1856, sub îngrijirea fiicei poetului, Catinca Conachi Vgoride, cu titlul *Poezii, Alcătuiri și tălmăciri* de logofătul K. Konaki. Reeditările ulterioare au pornit de la acest volum.

¹⁷ P. Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 190.

¹⁸ Gr. Andronescu, în „Revista literară“, nr. 3, 1886, p. 230.

¹⁹ C. Negri, în „România literară“, nr. 1, 1855, p. 73—74.

Traducerile nu poartă nici o dată, dar P. Grimm situează traducerile din Pope între 1835—1840²⁰, adică la un secol după apariția lor în engleză.

În contextul preocupărilor poetului nu este, așadar, întimplătoare aplecarea sa asupra *Eseului* lui Pope, operă de chintesență a luminismului englez, de coloratură optimist-deistă.

Intermediarul francez, după care Conachi ar fi tradus *Eseul*, a fost disputat pe rînd de diverșii lui biografi.

A. Papadopol-Calimach în *Scrisoare despre Tecuci*²¹ îl consideră drept intermediar pe Delille, a cărui traducere datează din 1821. El face chiar și unele aprecieri de traducere: „Conachi se ține de Delille de aproape și de multe ori versul poetului moldovean întrece pe al poetului francez prin puterea și nimerirea expresiei, cum se poate dovedi prin comparație²²”.

C. Botez²³, ca și P. Grimm²⁴, oscilează între Fontanes și Delille. P. Eliade²⁵ îl propune pe Letourneur. Primul²⁶ care stabilește cu precizie textul francez intermediar este D. Popovici²⁷, cu studiul *Pope și Conachi*, și anume traducerea lui Du Resnel intitulată *Les Principes de la morale ou Essai sur l'homme*. D. Popovici arată că traducerea Du Resnel fiind de mai multe ori editată, nu se cunoaște ediția de la care a pornit Conachi, dar, ținînd seama de faptul că Conachi a tradus *Eseul* după Du Resnel, iar notele după Silhouette, credem că poetul român a plecat de la vol. II al *Operele complete* ale lui Pope, apărute la Amsterdam, în 1754, unde traducerea în versuri a lui Du Resnel figurează alături de versiunea în proză a lui Silhouette. *Essay on Man* apare la Conachi în ediția 1856 cu titlul *Prețipiile moralului: Cercarea de voroavă asupra omului* (în ms. autograf titlul este, după cum arată Al. Papadopol-Calimach în amintita *Scrisoare despre Tecuci*, *Pop filosof englez: Precepturile moralului sau voroava pentru om*). Poetul român, nu se știe de ce, a tradus doar trei din cele patru epistole ale poemului (din a treia lipsesc 56 de versuri) și a alcătuit 70 de note explicative după comentariile lui Silhouette.

Iubitor de cultură și progres, Conachi s-a apropiat de *Essay on Man* pentru că acesta exprimă crezul filozofic al unui secol progresist și optimist, face elogiul rațiunii, arată transformarea materiei și interdependența universală, propovăduiește cultivarea virtuților ca singur izvor de fericire, se ridică împotriva egoismului rapace, care trebuie să dispară difuzat în altruism, încearcă o explicare de compromis a divinității — deismul — care este o formă camuflată de protest împotriva bisericii,

²⁰ P. Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești din literatura engleză*, în „Dacoromania”, anul III, 1923.

²¹ „Convorbiri literare”, nr. 5, anul XIX, 1885, p. 947.

²² *Ibid.*, p. 948.

²³ „Viața românească”, anul I, vol. I, 1906, p. 122.

²⁴ P. Grimm, *op. cit.*, p. 293.

²⁵ P. Eliade, *op. cit.*, p. 339.

²⁶ N. Iorga a propus Dufresnel, ceea ce reprezintă o corupție a numelui Du Resnel.

²⁷ D. Popovici, în „Studii literare”, vol. I, 1942, p. 224.

admițându-l deopotrivă pe Dumnezeu ca impuls inițial, dar și legile obiective ale firii, afirmă o netăgăduită încredere în om și în tot ce ne înconjură, unde părțile, fie bune, fie rele, colaborează la idealul armoniei universale.

Ca și înaintașul său traducător, I. Cantacuzino, Conachi predică omului cumpătare, mulțumire cu ceea ce are, neîncălcarea limitelor ființei sale, care se află undeva la mijloc, pe scara dintre animal și divinitate.

Intrucât nu putem raporta versiunea Conachi direct la versiunea engleză, vom analiza întâi realizarea Du Resnel în comparație cu originalul.

Epistolele II și III sînt mai fidele originalului decît epistola I, traducătorul nedevelopînd ideile autorului decît din nevoia încadrării în ritm: *In doubt to deem himself a God or Beast, In doubt his Mind or Body to prefer [...]. Tantôt de son esprit admirant l'excellence, Il pense qu'il est Dieu, qu'il en a la puissance; Et tantôt gémissant des besoins de son corps, Il croit que de la Brute il n'a que les ressorts* (Cap. II).

Versurile adăugate — străine originalului — sînt puțin numeroase în aceste două epistole:

Chaos of Thought and Passion, all confus'd; Still by himself abus'd or disabus'd; Created half to rise and half to fall; Great lord of all things, yet a prey to all. [...]. Chaos de passions, et de vaines pensées; Admises tour-à-tour, tour-à-tour repoussées; Dans ses vagues désirs, incertain, inconstant, Tantôt fou, tantôt sage, il change à chaque instant; Egalement rempli de force et de faiblesse, Il tombe, il se relève et retombe sans cesse; Seul il peut découvrir l'obscur vérité; Et d'erreur en erreur il est précipité; Créé maître de tout, de tout il est la proie (Cap. II).

Versurile originale omise în traducere sînt puține pe ansamblul celor trei epistole.

În schimb, *Epistola I* este cea care se depărtează cel mai mult de poemul lui Pope, putînd fi considerată o traducere liberă sau chiar o adaptare a primei epistole engleze. Traducătorul își ia unele libertăți de dezvoltat ideea, a face scurte comentarii, a traduce prin parafrază și, mult mai rar, de a sări peste unul sau două versuri. Dăm, pentru exemplificare, cîteva fragmente:

...leave all meaner things/To low ambition, and the pride of Kings./Let us (since Life can little more supply/Than just to look about us and to die)/Expatiate free o'er all this scene of Man;/A mighty maze! but not without a plan [...]. [...] laisse au vulgaire/Le séduisant espoir d'un bien imaginaire./Fuis le faste des cours, les honneurs, les plaisirs; Il ne méritent point de fixer tes désirs./Est-ce à toi de grossir cette foule importune, Qui court auprès des rois en censurer la fortune? Viens, un plus grand objet des soins plus importants, Doivent de notre vie occuper les instants [...]. Ce grand objet, c'est l'homme, étonnant labyrinthe/ Où d'un plan régulier l'oeil reconnaît l'empreinte. (Cap. I).

Traducerea franceză trădează de multe ori intențiile poetului englez. În această tălmăcire a stîrnit Eseul scandalul și dezaprobarea cercurilor

catolice janseniste, ceea ce l-a făcut pe Silhouette să-i ia apărarea printr-o transpunere fidelă a eseului în franceză și prin traducerea unei vindicații de Warburton.

Traducerea lui Conachi izbutește în cea mai mare măsură să redea versiunea franceză. Descoperim un abil mînuitor al versurilor, un bun cunoscător al limbii franceze și un om de o certă cultură, cu înclinații științifice. Limba folosită este bătrînească, neologismele lipsesc²⁸, dar traducerea nu este naivă, iar efectele comice de care se plîngea P. Grimm (în *Traduceri și imitații din literatura engleză*, p. 293—295) se pot număra pe degete. Dimpotrivă, remarcăm strădania de a găsi vocabularului filozofic un echivalent propriu în limba noastră, căreia la acea dată îi lipsea un vocabular propriu de filozofie :

Dans ce vaste Univers les diverses parties/Sont pour former un Tout sage-ment assorties;/De ce Tout étonnant la Nature est le corps;/L'éternel en est l'âme, en conduit les ressorts;/Et s'il se cache aux yeux, les traits de sa puissance/Annoncent à l'esprit son auguste présence[...]. Tout désordre apparent est un ordre réel,/Tout mal particulier un bien universel;/Et bravant de tes sens l'orgueilleuse imposture/Conclus que tout est bien dans toute la Nature[...]. A lumilor răsfățate părțile înfeliurite!Pentru a-nchea pre totul, sînt înțelept potrivite./Acestui minunat Totul firea este întruparea,/Iar suflet este cel vecinic stăpîn a toată suflarea,/Care de se și ascunde, dar a sa mare putere/Se opune ochilor noștri prin toate de subț vedere... Nerîndueala ce-ți pare chiar din rîndueală vine,/Și tot răul ce-i în parte, este în total un bine./Așadar deschide-ți ochii și gonind amăgitoriul/Zi că toate sînt prea bine cîte-au făcut ziditoriul. (Cap. I).

Este adevărat, Conachi evită uneori traducerea unor cuvinte prea specifice, ca :

Il est trop éclairé pour douter en Sceptique,/Trop faible pour s'armer de la vertu Stoïque...Il vezi plin de lumineare căzînd în mari îndeole! Il vezi plin de slăbiciune suferind cele mai grele! (Cap. I), pe care le interpretează în felul lui, iar alteori le traduce cu cuvinte românești improprii sau greoaie, cu iz învechit azi :

...l'Homme, étonnant labyrinthe,/Où d'un plan régulier l'oeuil reconnaît l'empreinte...Acest lucru este omul, noian necuprins de minte/În care se vede gîndul unei minți nemărginite. (Cap. I).

Dans ses vagues désirs, incertain, inconstant,/Tantôt fou, tantôt sage, il change à chaque instant/...În vîluroasele poște răhmitori hojma de stare,/Uneori cu minte foarte, alte dăți nebun mai mare (Cap. II)

...et tout Etre, à son tour,/Sort du néant, y rentre, et reparaît au jour/...Ese din noian și intră ...și ear ese la lumină (Cap. II)...la Puissance infinie/Répand dans la Nature un principe devine...nemărginita putere,/Revarsă în toată firea prințipion de înviere. (Cap. III).

²⁸ Nu trebuie să uităm că poetul în'amintita *Scrisoare către Mitropolitul Veniamin* recomanda împrumutarea cu grijă a neologismelor și „moldovenirea pe teapa graiului nostru”.

Poetul român însă traduce cu precizie termenii științifici, în care putem vedea influența pregătirii sale ingineresti și a preocupărilor sale pentru astronomie :

Le compas à la main mesure l'Univers ;/Règle à ton gré le flux et le reflux des Mers ;/Fixe le poids de l'Air ; et commande aux Planètes ;/Détermine le cours de leurs marches secrètes ;/Soumets à ton calcul l'obscurité des Temps ;/Et de l'Astre du jour conduis les mouvemens ;/Va, monte avec Platon jusques aux Empirées ;/Cherche la vérité dans sa source sacrée..... În mîna ta cu compasul lumile toate măsoară./Si poliniilor mării dă-le legi și a ta scardă!/Aer, vîzduh, cîntărește și dă reguli la planite,/Însămnîndu-le în ceasuri pășirile tănuite./Supune la al tău calcul a vremilor întuneric,/Află și spune ce este într-a soarelui jărtfelnic./Du-te, sui-te cu Platon pînă mai presus de ceruri,/Cătînd pe adevărul în a lui mii de chemeriuri. (Cap. I).

Foarte rar, Conachi adaugă cite un vers care nu există în versiunea franceză :

Aux anges à son tour l'homme veut ressembler/Changer l'ordre établi par la Cause Suprême/C'est prétendre, comme eux, s'égalér à Dieu même.... După care, tu obraznic, îngîmfîndu-te pe urmă,/Vrei să schimbi și rînduiala ce te muncește, te scurmă,/Adecă te pui pe sine cu Dumnezeu de-o potrivă,/De vreme ce clocești gînduri faptelor lui din potrivă. (Cap. I).

Alteori, provincialismele sau arhaismele distonează cu tonul general discursiv—etic al poemului.

Le grand Newton que nous admirons tous/Est peut-être pour eux, ce qu'un singe est pour nous..... Marele Nefton, cu a sa mare știință/Este pentru dinșii aceea ce-i pentru noi o moimîță. (Cap. II)

Va sublime mortel, fier de ton excellence.... Ho, muritorule mîndru și-ngîmfat de-a ta ființă (Cap. II)

Et partage avec toi l'orgueil de sa parure..... Si mîndria de pe rah-turi cu tine au n-o împarte? (Cap. III)

Apprends, Homme borné, que le maître du monde..... Si află, prostule, află, că sfînta dumnezeire (Cap. III)

Cu excepția celor cîteva defecte enumerate, datorate în cea mai mare parte condițiilor obiective ale dezvoltării limbii și culturii române în primele decenii ale secolului trecut, tîlmăcirea lui Conachi nu poate întruni decît lauda pentru iscusința versificației și expresia mlădioasă.

După cum aflăm dintr-un studiu dedicat lui C. Conachi de P. Cornea²⁹, Aron Pumnul a reprodus cap. II din *Cercare de voroavă* în *Leptura-riul* său, prețuind limba poetului moldovean ca „mlădioasă și respicativă, cum nici visează cei mai mulți din poeții noștri moderni”.

Papadopol Calimach în *Scrisoare către Tecuci* — deși confunda traducerea Du Resnel cu Delille — admiră versiunea românească pentru limba și frumusețea versurilor, ce „dovedesc acuratețea, eleganța, finețea și arta sa de a birui greutățile stilului”³⁰.

²⁹ P. Cornea, *op. cit.*, p. 100.

³⁰ Al. Papadopol-Calimach, *op. cit.*, p. 957.

Și N. Iorga³¹ — deși afirmă că Conachi nu avea idee de filozofie și de problemele mari ale timpului (ne permitem o altă părere, ținând seama de cunoștințele lui Conachi despre filozofii luminiști, de traducerile din Voltaire și de însăși atracția pentru Pope, care nu este întimplătoare) — aprecia că „a tradus binișor, corect, din Pope acel eseu filozofic”³².

O mențiune aparte se cuvine să acordăm celor 50 de note alcătuite de Conachi după însemnările lui Silhouette, note care pun în valoare cultura poetului și calitățile sale de dascăl, dorința de a-și instrui semenii.

El caută să explice și pe baze psihologice diferența dintre om și animal, dînd la versurile: *O, norocită orbire! O, dulce neîngrijire! Ce ferești de ochii noștri viitoarea suferire!* următoarea notă: „La aceasta avînd omul oarecare osebite dintre dobitoace, pentru că el știe că are a muri și că boalele adese adaog slăbiciuni, ș.c.l., au luat în partea sa de la Dumnezeu pe nădejde, care îi lungeste încredințarea, lucru ce dobitoacele nu au, pentru că nici nu știu că au să moară”.

Deși rudimentară, explicația pe care o dă legii gravitației universale arată conștiința lui că oamenii trebuie să fie inițiați în tainele științei: „Aceasta este atracția, în minte venită marelui Nefton, adică o atîrnare ce au trupurile cerești unul către altul prin tragerea și care le ține oarecum spînzurate”.

Același imbold l-a făcut să scrie și alte note cu explicații științifice, ca cea pentru cuvîntul „poliniile” mării (mareele): „Este dovedit și aflat lucru de oameni că poliniile, adică tragerile mărilor pe alocuri, și iarăși întoarcere, precum la Veneția, sã pricinuiesti din mișcarea lunii, pe sãmne grămădind și apoi slobozînd aerul. Iată deci că mișcările lunii au înînrurare asupra văzduhului nostru”.

Notele referitoare la filozofie demonstrează că poetul avea anumite noțiuni de specialitate. Iată ce spune despre Platon: „Platon, filozof elin (cãruia procetire grecească îi zice teios Platon, adică dumnezeiescul Platon), în păgînatatea sa au cunoscut că trebuie să fie ființa dumnezeiască o ființă mai presus de toate ființele, o ființă neîntropată, duh curat, mai presus de toate ceriurile i proci, i proci” și despre natură duală a omului — egoism, altruism: „În ἡθικὴ (itichi) sau moral, două lucruri sînt principiile prin care se poartă omul: una binele ce-și dorește, și alta răul de care fuge pururea, aceste vin din iubire de sine sau alcătuiesc pe iubire de sine, iar mintea stă pe o cumpănă ce nu lasă să încalce una pe alta”.

³¹ N. Iorga, *op. cit.*, p. 503.

³² Putem cita, spre confirmare, cele spuse de Alecsandri despre pleiada de poeți români mărunți de la începutul secolului al XIX-lea: „Ei se îngănaseră cu imaginile poetice ale mitologiei antice și primiseră tot odată refectul depărtat al ideilor voltairiene, pe care revoluția cea mare din 1793 le răspîndise în Europa”. (*Istoria literaturii române*, vol. II, București, 1968, p. 185).

Cea de-a doua operă de Pope, în mod cronologic, tradusă în românește, este epistola *Eloisa to Abelard*. Această traducere aparține tot lui Conachi și este făcută tot prin intermediar.

Cum am menționat, Fleury îi dezvoltase gustul pentru mica poezia a secolului al XVIII-lea, care, după părerea lui G. Călinescu, este „o supraviețuire prin secento și Arcadia a petrarchismului”³³. Îi cunoștea pe Dorat, Parmy, Léonard, Delille, Gilbert, Piron³⁴, în poezia cărora se află germenii sentimentalismului și preromantismului.

Lirica sa erotică este tipică pentru începuturile poeziei intime în literatura română, unde își dau mîna levantul cu apusul. Ea se resimte de influențe anacreontice și de ecouri ale „miciei poezii”, de elemente autohtone lăutărești, senzuale sau meditativ-alegorice, și face „dovada unui gen destul de cultivat, ale cărui origini se urcă dincolo de pragurile epocii moderne a literaturii noastre”³⁵. Călinescu îl prețuiește, numindu-l dintre cei dintîi petrarchizanți din literatura română, Bogdan-Duică îl consideră drept „exponentul culminant al poeziei amoroase dinainte de Alecsandri.”

Pe baza temperamentului său, a influenței lecturilor și a gustului epocii trebuie pus interesul său pentru heroide, gen din care a tălmăcit: *Iulia către Ovidiu* și *Către Leandru ce nu venea după Dorat*, și *Eloiza către Abeliard* după Colardeau.

„Tălmăcirile lui Konachi, după întîmplări și pasiunea personajelor, sînt capitole de roman în versuri. Ele au satisfăcut setea de romanesc a societății românești din prima treime a sec. XIX, care se învederează și prin numeroasele traduceri de romane sentimentale franceze contemporane. Ajutînd la răspîndirea gustului pentru romanesc, cum și la prețuirea analizei stărilor sufletești pasionale, tălmăcirile prepară publicul românesc la revărsarea valului de sentimentalism și romanesc de care se va umple poezia lui Grigore Alexandrescu, I. Eliade Rădulescu și a primilor imitatori români ai lui Lamartine. Ca și Léonard, Delille și cîțiva din micii poeți francezi de la sfîrșitul secolului XVIII, Conachi, mai ales prin tălmăcirile sale, poate fi privit ca un preromantic”³⁶.

Intermediarul francez după care a tradus *Eloiza către Abeliard* s-a dovedit a fi Colardeau³⁷ (Al. Papadopol-Calimach, C. Bogdan-Duică, P. Grimm, D. Popovici), iar poemul, după ediția din 1833 de *Oeuvres choisies* a lui Pope, cu titlul *Épître amoureuse d'Héloïse à Abeilard*.

Versiunea românească a heroidei lui Pope este îndoit îndepărtată de original : pe de o parte versiunea lui Colardeau, care face mai mult o adaptare decît o traducere, adăugînd foarte multe versuri (între r. 30 și

³³ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 91.

³⁴ Aceștia din urmă sînt contestați de P. Eliade în *op. cit.*, p. 248.

³⁵ N. Cartojan, *Contribuții privitoare la originile liricii culte în Principate*, „Rev. filol.”, an. I, 1927, p. 190.

³⁶ Ch. Drouhet, *Logofătul Konachi și poezia franceză a epocii*, „Viața românească”, 1930, an. XXII, nr. 1—3, p. 32.

³⁷ Doar C. Negri în „România literară”, 1855, nr. 1, p. 73—74, l-a considerat pe Baour-Laormian drept autor al versiunii franceze.

40, 161 și 205, 303 și final în original), cuvinte și expresii, alcătuind un final personal, suprimând anumite versuri. Cadrul și întâmplările sînt aceleași ca în original, traducătorul însă ia libertatea de a-și introduce propriile păreri și meditații. Dăm pentru exemplificare cîteva versuri de la începutul poemului:

In these deep solitudes and awful cells, / Where heavenly-pensive, contemplation dwells, / And ever-musing melancholy reigns; / What means this tumult in a Vestal's veins? / Why rove my thoughts beyond this last retreat? / Why feels my breast its long-forgotten heat? / Yet, yet I love! From Abelard it came, / And Eloisa yet must kiss the name. Dans ces lieux habités par la simple innocence, / Où règne avec la paix un éternel silence, / Où les coeurs, asservis à de sévères Loix, / Vertueux par devoir le sont aussi par choix; / Quelle tempête affreuse, à mon repos fatale, / S'élève dans les sens d'une faible Vestale? / De mes feux mal éteints qui ranime l'ardeur? / Amour! cruel Amour! renais-tu dans mon coeur? / Hélas! je me trompais; j'aime, je brûle encore.

După cum am putut remarca, traducătorul adaugă epitete simple: *éternel, affreuse, faible*, folosește alte cuvinte: *contemplation (paix) long-forgotten heat (mes feux mal éteints)*, adaugă propoziții sau părți de propoziții: *Où les coeurs, asservis à des sévères loix, / Vertueux par devoir, le sont aussi par choix. Hélas, je me trompais; j'aime, je brûle encore*, omite cuvinte sau propoziții: *deep melancholy and awful cells (lieux), heav'nly-pensive contemplation (la paix), ever-musing melancholy (un éternel silence)* etc.

Pe de altă parte, și Conachi traduce mai liber versiunea Colardeau. Parafrazează, de pildă, ultimele versuri citate mai sus: *Ce iad de năcazuri nouă, în mine se mai deschide? / Ah! amoriu! crudele tiran! iar ai aprins de isnoavă / Focul durerilor mele, nestins încă de ispravă! / Nenorocita-n de mine! iarăși foc! iarăși iubire! / Abeliar! ah! nu-i scăpare. . . te iubesc, plec la peire!* Sau traduce cu alt sens multe cuvinte și uneori propoziții întregi: *faible Vestale* — *biată muritoare, tempête affreuse* — *iad de năcazuri, prisons* — *pustiilor, Vous qui dans les langueurs d'un esprit monastique* — *Și fiind scufundată în duh de sălbăticie, sare versuri, ca, de exemplu: Où l'homme de son être imprudent destructeur / Ne jette vers le Ciel que des cris de douleur. Sous ces portiques saints Colombes gémissantes*, iar de la versul *Que dis-je? cher Amant! non, non, ne m'en crois pas* sare un întreg pasaj pînă la versul *La Piété l'habite et voilà sa richesse*, după cum sare și versurile din final. Alteori suplimentează cu versuri proprii: *Vaete, oftări, suspinuri, ca năsipurile mării / Și încă ca o zăludă, într-a dragostei beție.*

Cel mai elocvent exemplu de îndepărtare de la original este finalul celor două traduceri.

În versiunea originală, Eloisa presimțindu-și sfîrșitul, îl așteaptă ca o ușurare a chinurilor. Ea își cheamă iubitul pentru a-i închide pleoapele și a-i vorbi cu ultima suflare, spunînd că vor fi uniți prin moarte. Părăsind viața plină de suferințe, ea îi îndeamnă pe toți îndrăgostiții

care vor suspina pe lângă Paraclet, locul restriștii sale, să nu le urmeze exemplul, iubind cu mai puțină dăruire. Pe credincioșii ce le vor cînta pomenirea îi roagă să verse o lacrimă pe piatra de mormînt, cerînd cerurilor îndurare, iar pe poeții ce au suferit ca ea îi roagă să le cînte povestea.

În traducerea sa, Colardeau se oprește la clipa cînd, simțindu-și sfîrșitul, Eloisa îl cheamă pe Abelard și îi sfătuiește pe îndrăgostiți să nu mai iubească și să sufere ca ei.

Conachi, după ce a sărit un pasaj întreg, de la *Cependent, Abelard, crains qu'un pouvoir suprême* pînă la *Je me meurs Abélard, viens fermer ma paupière*, se oprește în momentul în care Eloisa îi cere lui Abelard să-i închidă pleoapele.

De la versul original *Thou Abelard! the last and sad office pay*, care figurează la Colardeau ca *Je me meurs... Abelard, viens fermer ma paupière* și la Conachi ca *Abelard, s-au sfîrșit toate, de la moarte nu-i scăparea*, pînă la sfîrșit în versiunea engleză mai sînt 44 de versuri, ultimul fiind versul *He best can paint'em who shall feel'em most*, în versiunea franceză mai sînt 12 versuri, ultimul fiind *Gémissons sur leur tombe, et n'aimons pas eux*, iar în versiunea română doar 8 versuri, ultimul fiind *Vin'ă-ți dau cel de pe urmă și suspin și sărutare*.

Tălmăcirea epistolei nu este atît de izbutită ca cea a *Eseului asupra omului*. În afară de anumite inexactități de limbă (dintre care am menționat mai sus cîteva), se simte influența unui iz lăutăresc și oftător: *Nenorocita-n de mine!... Abelard! ah! nu-i scăpare... Vaete, ofări, suspinuri.../Dar vai mie!...*, cu multe exclamații, caracteristic poeziei sale de dragoste.

Ușurința cu care a sărit tocmai versurile în care Eloisa — chinuită — își cumpănește sentimentele cu datoria pioasă și încearcă, istovită de durere, să se supună cucerniciei pare ciudată, deoarece poetul însuși în liricile sale cele mai reușite nu era străin de asemenea frămîntări.

Să cităm doar *Scrisoarea către Zulfia*, numită de Alecsandri „un cap d'operă de simțire, de idei induioșătoare, de armonie, de frumuseți poetice”³⁸. Poemul, scris într-o perioadă cînd poetul era despărțit de Zulfia, este străbătut de o autentică durere și tristețe. Așternîndu-și gîndurile către femeia iubită, Conachi își amintește clipa primei întîlniri, cu farmecul jurămintelor în nopți înstelate, apoi își plînge durerea depărțării, durere sporită de jalea aducerii-aminte, îi jură din nou dragoste și credință, își închipuie ce va simți ea cînd nu-l va primi scrisoarea, își descrie starea nenorocită, cînd nu-l mai atrage nici vînătoarea, nici lectura, nici scrisul.

Poemul este o eroidă în deplinul sens al cuvîntului, autorul împrumutînd gîndurile și simțirile Eloisei.

Dacă, în decurs de trei decenii în secolul trecut, Pope și-a aflat doi traducători în limba română, în secolul nostru numele poetului englez nu a mai fost întîlnit în traducere românească. Clasicismul lui Pope nu

³⁸ V. Alecsandri, *Scrisori*, București, 1904, p. 187.

a mai atras alte condeie; dar astăzi lipsa unor traduceri lasă un gol ce trebuie umplut. Recent au fost date spre tipărire citeva sute de versuri din *Essay on Man* în tălmăcirea lui Leon Levițchi și din *Essay on Criticism* în transpunerea lui Andrei Bantaș³⁹, traduceri care vor prezenta publicului român un Pope scuturat de orice urmă de colb vetust, un Pope pentru contemporani.

Summary

The paper sets itself the task to analyse the penetration of A. Pope's works in the Romanian literature, showing the qualities and shortcomings of the first translators, I. Cantacuzino and Costachi Conachi, who have used a French version, which is analysed in its turn.

³⁹ Întrucât aceste traduceri nu au ieșit de sub tipar, nu putem decât să le semnalăm.

LOPE DE VEGA ÎN ROMÂNIA

DE

MEDEEA FREIBERG

Pentru străini, Lope de Vega, mai mult decît oricare alt artist de geniu al Secolului de Aur continuă să simbolizeze nu numai o întreagă literatură, sensibil diferită de surorile ei europene, ci însuși modul de viață spaniol. Temele majore în literatura spaniolă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de-al XVII-lea: dorința de înavuțire, dreptul la dragoste, la onoare, curajul, bravura, infatuarea, fanatismul etc., într-un cuvînt, viața extrem de complexă și de colorată reinvie în toată diversitatea, bogăția și frumusețea ei în vastitatea creației lui Lope de Vega. Personalitatea sa reflectă expansiunea geniului național în domeniile politic și economic și în aproape toate direcțiile creației artistice și literare.

Imensa lui operă cuprinde alături de toate genurile poeziei, romane, poeme epice și didactice, epistole și un număr coplesitor de lucrări dramatice. Din 1 800 de comedii se mai păstrează azi 436 și din cele 400 de piese religioase, doar 43. Această surprinzătoare fecunditate, secundată de o ușurință cu totul deosebită a momentului creației, l-au determinat și să prelucreze o mare diversitate de teme și motive, să-și încerce condeiul în aproape toate genurile literare. Doar lui Voltaire îi va fi dat să repete treceri așa de rapide de la un gen la altul, dovedind mereu vervă și inventivitate.

Fenomen unic în istoria literelor de pretutindeni, această „minune a naturii”¹, cum a fost numit Lope de Vega de către Cervantes, contemporanul lui, ne-a lăsat o imagine impresionantă a unei epoci și a unei țări. Întreaga sa creație este o mărturie fidelă a gloriei imperiului în care „soarele nu apunea niciodată”, a vieții tumultuoase, a căutărilor și idealurilor omului nou, al Renașterii, a gîndurilor, reacțiilor și simțămîntelor sale.

„Poet al cerului și al pămîntului”, Lope de Vega transformă experiența sa vitală, de zi cu zi, ceas cu ceas, în poezie. Viața în pluralitatea ei nelimitată țîșnește în artă. Tipurile cele mai diferite se recunosc în operă. Individualul uman se contopește cu universalul într-o mare grație și sinceritate. De aici faima deosebită și popularitatea de care s-a bucurat. Poporul a făcut din el un idol, iar succesul comediilor sale a

¹ „Monstruo de la naturaleza”.

trecut hotarele țării. Întreaga Europă a fost în admirația noii sale orientări scenice, iar țări ca Franța, Germania, Anglia au preluat modalitățile dramatice ale teatrului său, adeseori împrumutînd nu numai elemente, motive sau teme, ci subiecte întregi. Comedia spaniolă căreia Lope i-a dat viață, coeziune și armonie, a rezistat timpului.

Otit, tradus și jucat pe toate marile scene ale lumii, încă din timpul vieții și pînă în zilele noastre, cu unele perioade de eclipsă parțială sau totală (ca în baroc sau clasicismul francez (sec. XVII) și cel spaniol (sec. XVIII), cînd este în general privit depreciativ), Lope de Vega începe să fie cunoscut la noi o dată cu începuturile literaturii române moderne. Conștiința europeană și aspirația spre universalitate, caracteristici permanente ale culturii române, determină o apropiere sensibilă a valorilor reale ale culturii universale, o largă receptare a lor.

În cazul literaturii spaniole, aceste valori încep să fie cunoscute destul de tîrziu la noi. Faptul este în parte explicabil, datorită distanței care desparte cele două țări, a izolării Spaniei vreme îndelungată de restul Europei, a lipsei specialiștilor, a materialelor informative, a raporturilor directe cu ea.

În cazul concret al lui Lope de Vega, remarcabil talent, plin de vină poetică, însă care nu putea influența sau impresiona dezvoltarea unei literaturi ca cea română, elementele și situațiile create de el fiind diferite de preocupările noastre, devine clar de ce începe să fie cunoscut la noi în țară abia la începutul secolului al XIX-lea. Probabil că tot din aceleași motive, Heliade-Rădulescu, în vastul său proiect de creare a unei biblioteci de literatură universală, indicînd pentru traducere romanele lui Cervantes și Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*), pe Lope nu-l include. Aceasta nu-l împiedică să publice în „Curierul românesc” un articol tradus după gazetele „Paris” și „London Advertiser”², intitulat *Rodnicia lui Lope de Vega*. Prin intermediul publicației lui Heliade, pentru prima oară numele scriitorului spaniol și afirmațiile despre imensitatea creației sale pătrund la noi într-un public larg de cititori.

Această primă luare de contact, pur informativă, cu fenomenul Lope de Vega, la 200 de ani după apariția lui, se conturează mai tîrziu prin rîndurile lăsate de călătorii români în Spania, unii, distinși literați. Aceștia constituie o cale sigură de cunoaștere și receptare a Spaniei prin prisma sensibilității lor, a unei observații directe, realiste, nedeformate de viziunea strident colorată, chiar exotică, răspîdită de V. Hugo, Th. Gautier, Mérimée și alții.

Pasionat cercetător al artei și literaturii spaniole, Mihail Kogălniceanu consemnează în jurnalul său de călătorie, *Notes sur l'Espagne*³, măreția artei dramaturgului alături de cea a altor genii ale trecutului. Prezentînd cu amărăciune literatura Spaniei moderne, Kogălniceanu recomandă orientarea ei spre creațiile lui Lope, Cervantes și Calderon și

² *Rodnicia lui Lope de Vega*, în „Curierul românesc”, anul IX, nr. 51, 14 nov. 1838.

³ M. Kogălniceanu, *Note despre Spania*, în volumul *Scrisori-Note de călătorie*, București, Editura pentru literatură, 1967.

nu spre „traducții”, căci acestea ” nu fac o literatură”⁴. „Espania, care pentru literatura nouă se mulțamește cu traducerea romanelor franceze a lui Dumas și Sue, ea care au produs pre Lupe de Vega, pre Calderon, pre Cervantes, care se mulțamește cu *Les contes* a isprăvilor de astăzi, ea care au produs pre Velasquez și pre Murillo”⁵. „Traducțiile” acestea, ca și cele din literatura română, nu numai că erau departe de realitatea națională, de un gust și o valoare îndoielnică, dar constituiau o adevărată stavilă în procesul dezvoltării creației originale. Fragmentul citat amintește articolul programatic al „Daciei literare”, semnat de același spirit critic, Kogălniceanu. Alăturate, ele indică un moment comun de dezvoltare istorică a celor două literaturi, deși cea spaniolă se afla în declin, iar cea românească în plină înfiorare, cel al receptării unor lucrări străine, adesea lipsite de valoare și complet dăunătoare unei afirmări proprii.

Acestor simple notări, în fuga condeiului, li se adaugă, ani mai târziu, strădania meritorie a junimistului Ștefan Virgolici, profesor de literatură franceză și apoi de literaturi romane la Iași. Bursier în Spania și prim traducător al lui *Don Quijote* după original, el este și primul comentator al lui Lope de Vega în România⁶. Informațiile prețioase asupra specificului literaturii spaniole, a dezvoltării teatrului, a vieții și dramaturgiei lui Lope de Vega nu salvează acest articol conștiințos de generalități și descriptivism, de o insistență prea mare asupra unor lucrări nu totdeauna esențiale. El afirmă însă entuziasmul și admirația comentatorului român pentru întemeietorul teatrului național spaniol și contribuie la difuzarea operei sale în țara noastră, la familiarizarea marelui public cu numele creatorului ei.

V. A. Urechă, bursier și el în Spania și apoi ales membru de onoare al Academiei Regale din Madrid, desfășoară la rîndul lui o activitate susținută de răspundere a acestei literaturi. Animat de un sincer patriotism, el continuă tradiția lui Kogălniceanu, încercînd să aducă pe scena română în locul „insanităților străine”, „eroi și oameni mari din istoria patriei”⁷. Drama sa istorică, *Dreptatea domnească sau Porcarul și Măria-Sa Vodă*, o prezintă drept imitație după Lope de Vega, menționînd o oarecare independență față de piesa acestuia *El mejor alcalde, el rey*, în ceea ce privește „planul, scenariul și caracterele” ei⁸. Lucrarea a stîrnit numeroase comentarii⁹, autorul fiind în general acuzat de plagiat. Spre deosebire de majoritatea criticilor, care o consideră o imitație după una din numeroasele piese ale lui Lope de Vega, Ramiro Ortiz susține că ea amintește lucrarea

⁴ M. Kogălniceanu, Programul „Daciei literare”, în „Dacia literară”, Iași, 1840.

⁵ Vezi nota 2.

⁶ Șt. Virgolici, *Studii asupra literaturii spaniole, Lope de Vega și teatrul lui*, în „Convorbiri literare”, 1869—1870.

⁷ V. A. Urechă, *Opere complete. Teatru-dramă*, vezi prefața, București, 1878.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. Dem. Teodorescu, *Dreptatea domnească*, dramă în 3 acte cu 11 schimbări, după Lope și Goethe, de V. A. Urechă, „Românul”, anul XVI, nr. din 30, 31 martie și 1, 2, 3 aprilie 1872.

lui Zorrilla, *El zapatero y el rey*¹⁰. În realitate, cu toată independența formală pe care o afirmă autorul, *Dreptatea domnească* este mai mult o traducere decît o imitație. Ea reproduce nu numai acțiunea originalului, dar chiar și anumite expresii și întorsături de frază, uneori străine limbii noastre.

Deși tradusă liber, prescurtată puțin față de original, versiunea lui V. A. Urechia transmite cu fidelitate mesajul social și educativ al autorului¹¹. Ca procedeu, el a utilizat o proză cu multe elemente populare, cu numeroase încercări de localizare, străduindu-se să creeze atmosfera epocii lui Alexandru cel Bun.

În text vom întîlni adaosuri atunci cînd îl prezintă pe domnitor și acțiunile lui justițiere și prescurtări sau chiar omiteri cînd se discută despre onoare, temă mai rar întîlnită în literatura română.

Versiunea lui Urechia, cu toate limitele ei, marchează un moment de contact între cele două literaturi, într-o perioadă în care dramaturgia română căuta să se afirme, contribuind totodată la difuzarea uneia din lucrările cele mai reprezentative ale lui Lope de Vega.

Jucată pentru prima oară la Teatrul Național din București, la 24 februarie 1872, în direcția de scenă a lui M. Pascaly, piesa a înregistrat un mare succes. Ideea mezelianței, ce tulbura nu numai pe spaniolul cu „sange limpio”, ci și pe boierul român, abuzurile seniorilor, cărora „dreptatea domnească” le pune stăvilă, agerimea omului simplu, a porcarului prostănac, precum și sincera pledoarie monarhică ce apare și mai accentuată în versiunea românească, au fost elemente mult gustate de marele public. La succesul piesei a contribuit nu numai valoarea ei etică și procedeul de românizare a numelor personajelor și a locului acțiunii, dar mai ales jocul unor actori talentați.

La începutul secolului al XX-lea începe să se contureze și profilul poetic al dramaturgului. Cele cîteva strofe intitulate *Cîntec*, traduse de Antonian Nour în „Viața nouă” și reluate apoi în „Convorbiri literare”, ne amintesc poeziile de dragoste ale lui Coșbuc. Același suflu proaspăt de viață curată și sănătoasă îi unește pe cei doi poeți solari: „Uite, mamă, văd eu bine,/ Ochii verzi, plini de ispită./ Oh, de-aș fi de ei iubită;/ Dar ei rid, își rid de mine./ Și în cerul mut și tainic/S-au schimbat acolo toate,/ Și-al speranței verde, poate,/ L-au schimbat în dor zădarnic¹²”. Imaginea fetei simple de la țară ce își cîntă dragostea, îndoilele și neliniștea, ne este familiară, ca și ritmul și muzicalitatea versurilor.

Poet popular, petrarchist, filozofic și baroc, cum îl numește Dámaso Alonso¹³, Lope de Vega a cultivat admirabil romanța și sonetul, a știut

¹⁰ Ramiro Ortiz, *Per la storia dei contatti hispano-romeni*, în „Archivum Romanicum”, vol. XVIII, nr. 4, Firenze, 1934.

¹¹ Traduceri ale ei întîlnim și la Biblioteca Teatrului Național din București. Este vorba de două ms. dactilografiate, intitulate *Regele și Idranul*, primul tradus de Em. Grigoraș și al doilea de C. Grigorescu [f.a.].

¹² *Cîntec*, versuri traduse de Antonian Nour, „Viața nouă”, XV, 1919; *Cîntec* (din Lope de Vega), tradus de Antonian Nour, „Convorbiri literare”, LIII, 1921.

¹³ Dámaso Alonso, *Lope de Vega, símbolo del barroco*. „Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos”, Madrid, Gredos, 1966.

să îmbine grația poeziei populare cu subtilitățile cele mai rafinate. Când a gongorizat, cedînd gustului timpului, a știut întotdeauna să găsească resursele profunde ale sensibilității poetice și să le exprime cu o suplețe surizătoare, proprie numai lui, cu o abundență tematică și o facilitate inegalabilă. El a creat în plin baroc o poezie de notație sinceră, în general obiectivă, simplă și adevărată, ce continuă în fond tradiția liricii castillane, a unui Berceo, Manrique sau Garcilaso. Versurile lui emană o senzație de optimism, de tulburător adevăr, de proștețime și gingășie, de viață în mijlocul naturii. Marea lor calitate rămîne însă fluiditatea: cea a imaginilor, a gîndurilor, a expresiei și a armoniei muzicale.

Această primă luare de contact cu fenomenul Lope de Vega, avînd un caracter destul de izolat, susținută mai mult prin intermediul călătorilor români în Spania, prin informațiile sporadice și fragmentare, conturează o imagine ștearsă, destul de vagă, a personalității sale artistice, constituind mai mult o familiarizare a publicului cu numele lui. Ea coincide cu eforturile literaturii române de a substitui golul existent în creația originală, de a-și găsi un drum propriu și a se afirma.



Între cele două războaie mondiale, cînd literatura română se mîndrește deja cu un Creangă, Eminescu, Caragiale, Slavici, Titu Maiorescu și alții, asistăm la apariția unor mari personalități culturale, unii dintre ei neignorînd fenomenul iberic și a hispaniștilor. Prin activitatea desfășurată de aceștia, receptarea scriitorului spaniol devine mult mai amplă și mai sistematică. În această perioadă are loc o cercetare de adîncime a valorii și artei dramaturgului, apar studii substanțiale, se traduc și se reprezintă pe scenele din țară capodopere ale teatrului său, el fiind recunoscut și sărbătorit pe plan național.

Un aport însemnat în înțelegerea creației sale îl aduce îndrumătorul vieții culturale românești, Nicolae Iorga. Cunoscător al mai multor literaturi, călător neobosit pe meleagurile spaniole, Iorga este un cercetător atent și pasionat al întregii culturi iberice. Atît în *Istoria literaturilor române*¹⁴, cît și în conferința despre *Literatura și arta Spaniei*¹⁵, teatrul lui Lope de Vega este pe drept cuvînt considerat un teatru de mase, un „teatru al mulțimilor”. Sînt apreciate producțiile sale erudite, scrise în stil clasic, unde se simte poetul hrănit cu literatură latină și italiană, făcîndu-se disocieri între ele, între epică, lirică și dramaturgie. Discutarea teatrului său, a esențelor, calităților și limitelor sale este făcută cu perspicacitate, intuitiv și sintetic. Chiar dacă nu sîntem totdeauna de acord cu aprecierile severe și uneori discutabile, ele incită la meditație. Bogăția și complexitatea tipurilor, mai ales a celor feminine (cînd îndrăgostite, duioase, tandre sau geloase, cînd energice, pline de vioiciune, dîrze sau eroice etc.), nu este remarcată de critic. Iorga le consideră egale, chiar plate, lipsite de trăsături

¹⁴ Nicolae Iorga, *Istoria literaturilor române în dezvoltarea și legăturile lor*, București, E.L.U., 1968.

¹⁵ Nicolae Iorga, *Cîteva zile prin Spania*, București, Edit. Casei Școalelor, 1927.

caracteristice, indicînd repetarea aceluiași chip. Dramele sufletești ale personajelor sînt trecute pe un plan secundar, exegetul acordînd atenție îndeosebi acțiunii. Probleme ca onoarea, temă fundamentală în dramaturgia lui Lope de Vega, tipul complex al graciosului, valetul comic cu replici hazlii și satirice sau figura atît de diferită a monarhului, cînd tribun al poporului, cînd tiran abuziv, sînt aspecte parțial discutate.

Marele merit al lui Iorga constă însă în faptul că el atestă pentru prima oară elemente din istoria românilor intrate în cultura Spaniei. Răsunetul vitejiei muntenilor, moldovenilor și ardelenilor, întreaga lor epopee, apare în poemul eroic-comic al lui Lope de Vega *Gatomaquia* sau *Războiul pisicilor*. Țara de la Dunăre, Valahia, devine cunoscută datorită lui Mihai Viteazul. „Y escuché la famosa Gatomaquia/Asi desde las Indias a Valaquia,/ Corre tu nombre y fama/ Que ya por nuestra patria se derrama/”. „Și ascultai celebra Gatomaquia/ Ce din Indii pînă în Valahia/ Numele și faima-ți străbate/Și deja prin patria noastră răzbate/”. Același personaj legendar, Mihai Viteazul, apare și în altă lucrare a lui Lope, în piesa *El maravilloso príncipe transilvano*, însă pus în umbră de acel „transilvano”, de Sigismund Bathory. Cum figura lui Mihai Viteazul, cit și întreaga sa personalitate eroică îi erau dragi lui Iorga, ajungînd chiar să-l obsedeze, istoricul scrie o schiță de poem dramatic despre el și o dramă jucată pe scena Naționalului. Tot el este acela care semnalează existența unui tablou la muzeul El Prado, ce simbolizează Irodiada (aducerea capului lui Ioan Botezătorul), în care recunoaște figurile lui Sigismund Bathory și Mihai Viteazul¹⁶.

În 1935, în comunicarea făcută la Academie, cu prilejul sărbătoririi tricentenarului nașterii scriitorului spaniol, Iorga afirmă cu mîndrie că „nimic din ce e latin nu ni-a fost vreodată străin, chiar dacă așa de rar și numai ocazional ceva despre noi a răzbătut în latinitatea apuseană”¹⁷. Tot aici afirmă valoarea națională a teatrului lui Lope, pus în context cu epoca, cu pictorii vremii sale, cu publicul madrilen. Din rîndurile sale despre dramaturg, risipite în mai multe lucrări, reiese „clocotitoarea putere de creație” a acestui „spirit inepuizabil”, care, „a intrupat nația în straie de cultură”, „a mișcat poporul spaniol cu elemente pe care însuși acesta i le-a dăruit”, creînd o operă „de o rară mlădiere de vers de o turbată vioiciune, de o amănunțită succesiune de scene, de o elegantă ușurință”. În prezentarea lui Nicolae Iorga, creația lui Lope de Vega capătă o nouă perspectivă, un nou orizont. Ea este privită în context european și în același timp specific național, iar creatorul ei în complexitatea și spontaneitatea geniului său.

Comemorarea din 1935 întrunește spirite alese ale culturii române ce își aduc contribuția lor în difuzarea valorii dramaturgului spaniol.

¹⁶ Nicolae Iorga, *Încă un portret al lui Mihai Viteazul*, Academia Română, Memoriile secțiunii istorice, tom. VII, seria III, București, 1927.

¹⁷ Nicolae Iorga, *Comemorarea lui Lope de Vega*, Academia Română, Memoriile secției literare, tom. XVII, București, 1935.

Printre aceștia se numără și Ovid Densusianu, care în prelegerea ținută studenților Facultății de litere din București va sublinia mai mult latura poetică a teatrului lui Lope. La Cluj, G. Giuglea, distinsul romanist și specialist în limba spaniolă, conferențiază în cadrul Universității și scrie despre viața și opera lui Lope de Vega în general, insistând mai mult asupra piesei *Steaua Sevillei*, pe care o și traduce¹⁸.

Această dramă psihologică este pe drept cuvânt socotită una din capodoperele teatrului lui Lope. Ea afirmă protestul autorului împotriva abuzurilor regale, de orice gen ar fi ele. Conflictul se axează pe lupta dintre cinste, onoare, datorie și pasiune. Vizitînd Sevilla, monarhul se îndrăgostește de frumoasa Estrella, sora lui Busto Tavera. Pentru a se bucura de farmecele ei recurge la cele mai perfide mijloace, începînd cu minciuna, ipocrizia, coruperea și ajungînd pînă la crimă. Personajele Estrella și Sancho, caractere tari, viguros reliefate, amintesc de Cidul și Ximena, eroii lui Corneille. Scriitorul francez s-a inspirat, în crearea celebrei sale tragedii, *Cidul*, din *Las mocedades del Cid*, piesă ce aparține unui discipol al școlii lui Lope, Guillén de Castro. Nu este exclus ca și drama lui Lope de Vega să-i fi fost cunoscută. Deși Corneille va fi cel care va da subiectului nemurire, *Steaua Sevillei*, rămasă mai puțin cunoscută pînă în zilele noastre, stă pe același plan cu *Cidul*. Finețea psihologică cu care sînt conturate personajele, caractere complexe, net individualizate, concentrarea puternică a acțiunii și gradarea perfectă a intensității dramatice fac din această „dramă faimoasă”, numită așa de autorul însuși, una din cele mai desăvîrșite și mai emoționante creații ale sale.

Valoarea istorică a lucrării e deosebit de însemnată. Ea înfățișează sincerul atașament al nobililor față de rege într-un moment cînd acesta slăbise. Deși acțiunea e plasată în trecut, autorul se referă la epoca sa. Cu tot sentimentul său pronunțat monarhic, regalitatea fiind prezentată în general în mod favorabil, ca un factor de ordine și ca o tribună a poporului, această piesă este o acuzare la adresa despotismului, cruzimii și lășității persoanei regale. Autorul nu atacă principiul monarhic în sine, ci excesul puterii regale, așa cum va ataca tirania și constrîngerea în general, afirmînd, atît prin operă cît și prin întreaga sa viață, dorința de a trăi liber și în afara oricărei îngrădiri, fie ea morală, religioasă sau politică.

Traducerea lui G. Giuglea e precedată de un portret al lui Lope de Vega și de o introducere sumară. Dacă ea nu oferă date prea multe despre autor și o interpretare mai nuanțată a piesei în sine, transmite în schimb dorința traducătorului de a deștepta „interesul pentru limba, cultura și civilizația spaniolă și iberică în genere”, lucruri pe care în decursul anilor profesorul s-a străduit să le facă cunoscute studenților săi la cursurile de filologie romanică, îndemnîndu-i la interpretări și traduceri, din clasici mai ales. Exprimîndu-și părerea că o traducere trebuie să fie fidelă, „să prindă adevărul ideilor și, pe felurite căi, să transpună într-o limbă toată puterea și podoaba din cealaltă”, va încerca s-o concretizeze.

¹⁸ Lope de Vega, *Steaua Sevillei*, traducere din limba spaniolă cu introducere de G. Giuglea, Cluj, 1939.

Deși transpusă în proză, vioiciunea și dinamismul acțiunii se mențin. Întîlnim localizări și echivalente reușite, unele împrumutate din graiul popular. Acestea dau viață și culoare lucrării. Traducătorul a folosit ediția Foulché - Delbosc, diferită de altele, mai moderne. Ea a stabilit paternitatea lucrării în secolul al XVIII-lea, piesa cunoscînd ulterior multe versiuni, refăcute și schimbate¹⁹. În textul lui Giuglea apar comparații cu nume biblice, mitologice, expresii vulgare, care nu se mai întîlnesc în edițiile Academiei sau în cea utilizată, a lui Sainz de Robles. Nuanțele subtile, mai greu accesibile, descrierile, pe alocuri voit gongorice sînt în general bine traduse, ideile desprinzîndu-se cu claritate. Cu toate acestea, unele mici libertăți se remarcă, ele facilitează însă înțelegerea textului. Astfel, vorbindu-se de frumusețea Estrellei: „Una que, de negro, hacía/fuerte competencia al sol/, y al horizonte español/ entre ébano amanecía./ Una noche, horror del día / pues de negro, luz le daba,/ y él eclipsado quedaba,/ un borrón de la luz pura,/ del sol, pues con su hermosura/ sus puras líneas borraba.”, „găsim o variantă românească, sugestivă și pitorească, ce urmărește totodată destul de îndeaproape originalul: „Una care cu negrul ochilor de foc sta să biruie soarele și părea un răsărit pe orizontul de abanos al Spaniei: o noapte, de care se'nspăimîntă ziua, dar care, cu lucirea negrului ei, întrece lumina zilei; o pată pe lumina curată a soarelui, ce rămînea sear-băd în fața ei”.

Problema onoarei, fundamentală în literatura spaniolă și frecvent întîlnită în teatrul Renașterii, tocmai pentru că așa concretiza anumite coordonate spirituale și geografice-istorice deosebite, nu putea fi preluată de literatura română și, uneori, nici chiar înțeleasă. Astfel, piesa lui Lope *Steaua Sevillei*, în care onoarea ajunge resort dramatic, devine altfel înțeleasă prin traducerea lui Giuglea. Simpla folosire a cuvîntului *iubire* în loc de spaniolul *honor* (cinste, onoare, demnitate), oferă cu totul altă semnificație crimei săvîrșite în numele acesteia. În scena XVIII a actului II, citim: „Cruciți-vă oameni, la ce faptă fîorioasă m-a împins *iubirea*, că m-a legat să ucid și mă silește să mor; pentru *iubire* cer acum moartea, ce de la ea trebuie să vie”.

Dacă pe alocuri versiunea română e mai rigidă și mai greoaie față de suplețea originalului, ea marchează o încercare meritorie de transmitere fidelă atît a ideilor, cit și a limbii. Prin traducerea ei, G. Giuglea a făcut posibilă popularizarea uneia din cele mai frumoase dramatizări ale pieselor lui Lope de Vega și ea a fost folosită în toate adaptările scenice ulterioare, textul acesta fiind și unicul existent pînă azi. *Steaua Sevillei* s-a jucat pe scena Naționalului din Cluj, în 1935, cu prilejul comemorării, cînd s-a prezentat actul II al piesei. În 1937, ea a fost jucată în întregime, tot la Cluj, înregistrînd mai multe spectacole²⁰. În stagiunea 1953-1954, piesa a fost reprezentată cu mult succes și la București²¹.

¹⁹ Cercetări moderne pun sub semnul Îndoiei paternitatea ei. Vezi articolul lui Homero Serís, *Un soneto del autor de la „Estrella de Sevilla”*, în „Nueva Revista de Filología Hispanica”, nr. 7/1953.

²⁰ Dr. Aurel Buteanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Cluj, 1944.

²¹ Studiul actorului de film C. Nottara, „*Steaua Sevillei*” de Lope de Vega, „Teatru și muzică”, nr. 2, 1955.

În meritoria încercare cu valoare de act cultural de a prezenta o schiță asupra dramei și teatrului universal, Ion Marin Sadoveanu, în dorința de a face cunoscute publicului texte mai dificile, îndepărtate în timp și spațiu și, unele, sortite să nu vadă niciodată lumina rampei, ține o serie de conferințe experimentale la Teatrul Național din București. Acestea sînt însoțite de fragmente de spectacol. Vorbind despre teatrul spaniol, prezintă cu originalitate specificul său față de al altor popoare și insistă în mod special asupra figurii proeminente a lui Lope de Vega. Pe titanul Renașterii spaniole îl consideră cînd „baroc”, cînd cu o „tonalitate sufletească barocă”, fapt ce în parte este adevărat, punindu-l alături de Calderon. Părerile sale ulterioare vor atenua această afirmație. În realitate, Lope de Vega a atacat de nenumărate ori arta barocă, a fost surprins și mîhnit de noua mentalitate de creație care începea să capete tot mai mulți admiratori și în felul acesta să-l pună pe el din ce în ce mai mult în umbră. Și, dacă în încercările lui de a-i copia nu-i de loc baroc, în atacurile îndreptate împotriva lor, mai ales a lui Góngora, devine un poet autentic baroc. . . fără să știe. Acesta e de altfel numai unul din paradoxurile personalității sale contradictorii, chinuită de numeroase sfîșieri tragice. Ion Marin Sadoveanu numește teatrul lui Lope de Vega un teatru al „poeziei”, al „fanteziei poetice”²², intuindu-i marile sale calități. Insistînd asupra părerilor dramatice ale creatorului spaniol, el se referă mai ales la principiile estetice ale lui Lope, cărora le recunoaște actualitatea și analizează cele cîteva pagini ale *Artei noi de a scrie comedii*²³.

Lope milita în esență pentru o artă realistă, care să reflecte viața, fiind deasupra oricăror dogme și pe înțelesul tuturor : „Cînd scriu o comedie/încui preceptele cu șase chei”²⁴. Cînd ataca regulile clasice, el condamna ce era dăunător și superficial în ele, neignorînd valoarea artei antice. Din aceasta a luat tot ce i s-a părut bun, îmbogățind-o cu tradițiile teatrului popular medieval, ale comediei dell'arte, imbinînd elementele clasice cu cele naționale. În felul acesta a reușit să creeze o sinteză a spiritului umanist și a tradițiilor populare, fapt ce l-a dus la o mare varietate artistică, la o putere de reprezentare unică a vieții. Lope de Vega cerea dramaturgului să imite viața și acțiunile oamenilor, să picteze moravurile epocii, dovedind armonie, spontaneitate și fantezie poetică. El cerea „amestecul comicului cu tragicul”, așa cum apare în natură, deoarece „varietatea delectează” și înfrumusețează. De asemenea, era pentru menținerea unității de acțiune, pentru vorbirea echivocă, pentru adecvarea stilurilor vorbirii în funcție de rol, pentru simplitatea decorurilor etc. Este greu de spus dacă principiile sale au fost preluate în România, însă indirect prin teatrul francez sau italian care le folosea, ele au fost cunoscute.

Entuziasmat de schimbările pe care le aduce dramaturgul spaniol prin teatrul său, realist și democratic, Ion Marin Sadoveanu îl numește

²² Arhiva I. M. Sadoveanu, *Teatrul mai vechi spaniol și începuturile lui Lope de Vega*, mapa II, ms. 16, Biblioteca Academiei.

²³ Lope Felix de Vega Carpio, *El arte nuevo de hacer comedias*, în „Obras escogidas”, Madrid, Ed. Aguilar, 1953—1958.

²⁴ *Ibidem*, vol. II.

„imens vulcan revărsat asupra sufletului european”²⁵. Tot el adaugă cu multă înțelegere „Lope de Vega trebuie privit mai degrabă ca autorul, ca fenomenul unic al unei opere în totalitatea ei, decît al unei piese anumite”²⁶. Caracterul informativ al expunerilor lui Ion Marin Sadoveanu, largile sale asociații fac din aceste conferințe adevărate momente culturale, opera scriitorului spaniol devenind un bun colectiv, înțeles, apreciat și aplaudat de publicul românesc.

Cu prilejul comemorării din 1935 se prezintă fragmente de spectacol din *Fîntîna turmelor*, iar în 1963 din *Fata cu ulciorul*. Caracterul democratic al primei piese, chiar agitatoric, amintind tragedia cervantescă *Numancia*, a mișcat multe generații de cititori și spectatori. În momente grele din istoria Spaniei și a altor țări, a Rusiei de exemplu, ea a constituit un imbold la luptă. Existența și însăși apariția unei astfel de lucrări în teatrul spaniol al secolului al XVII-lea se explică printr-o evoluție vizibil gradată chiar în opera dramaturgului, dar impusă de fapt de necesități istorice. Dacă la început onoarea aparține exclusiv nobilimii, ca în *La Estrella de Sevilla* sau în *El castigo sin venganza*, ulterior ea devine și un bun al țaranului, ca în piesele *El alcalde de Zalamea*, *El mejor alcalde, el rey* sau *Peribañez o el Comendador de Ocaña*, iar după această treaptă ea pătrunde în conștiința masei, devenind un bun al întregii colectivități, ca în *Fuenteovejuna*.

Drama a fost reluată în stagiunea 1950—1951, la Teatrul Național din Cluj, apoi la Teatrul Armatei din București, prezentată și cu ocazia zilei mondiale a teatrului, în martie 1969, în aceeași traducere, cea a lui Eugen Schileru, și înscrisă în repertoriul permanent al teatrului, alături de piesele lui Gorki: *Micii burghezi*, *Cei din urmă*, *Azilul de noapte* și de tragedia shakespeariană *Othello*.

Tot cu prilejul comemorării din 1935 s-au desfășurat și alte manifestări cu caracter omagial. Ziare ca „Adevărul literar și artistic”, „Dimineața”, „Adevărul”, publicația „Convorbiri literare” au inserat recenzii; radioul, teatrele și toată publicistica în general au participat la acest mare eveniment al culturii europene.

Cu Al. Popescu-Telega, membru de onoare al Academiei madrilene, încep să-și spună cuvîntul specialiștii în domeniul artei, limbii și culturii spaniole. Telega face o prezentare detaliată a teatrului spaniol pînă la Lope, a vieții și producției sale dramatice, aducînd elemente noi în studierea vieții și operei scriitorului, prin indicarea aprecierilor de care s-a bucurat atît în Spania, cît și peste hotare, pătrunzînd chiar mai adînc la depistarea izvoarelor unor piese ale autorului. Dintre acestea amintim *El maravilloso principe transilvano*, *La campana de Aragón*. *El caballero de Olmedo* etc. Cercetarea sa îmbogățește cunoașterea scriitorului și prin punerea în evidență a unor elemente comune, întîlnite atît în literatura română, cît și în cea a lui Lope de Vega. În studiul *Două drame de Lope de Vega intere-*

²⁵ Arhiva I. M. Sadoveanu; *Lope de Vega*, conferință ținută în 15 decembrie 1935, mapa II, ms. XVII, Biblioteca Academiei.

²⁶ Arhiva I. M. Sadoveanu, *Teatru — artă realistă: teatrul spaniol*, conferință ținută la 29 octombrie 1963, arhiva III, ms. 22, Biblioteca Academiei.

sînd istoria și literatura românilor,²⁷ el comentează piesa *El prodigioso príncipe transilvano*, subliniind, ca și Iorga, faptul că scriitorul spaniol n-a fost străin de istoria poporului nostru. În studiu se arată că în mod greșit îi sînt atribuite principelui transilvan, Sigismund Bathory, curajul și vitejia, calități ce aparțineau exclusiv domnitorului român, Mihai Viteazul. Cealaltă lucrare, *La campana de Aragón*, e considerată în mod hazardat drept izvor de inspirație pentru Costache Negruzzi, în crearea scenei tăierii capetelor boierilor, din nuvela *Alexandru Lăpușneanu*.

Sincer îndrăgostit de Spania și literatura ei, Al. Popescu-Telega, dintr-un exces de entuziasm, părăsește obiectivitatea științifică și consideră opera lui Lope de Vega superioară celei a lui Molière și Shakespeare. În plus, afirmă că Shakespeare ar fi împrumutat chiar subiecte pentru *Romeo și Julieta*, *Richard al III-lea* și alte piese, idee de altfel enunțată și de alți critici, dar neconcretizată pînă în prezent prin date precise. Se poate vorbi cel mult de comunitatea unui filon poetic, a analizei unor sentimente ca iubire, ură, răzbunare, întîlnite în operele celor doi dramaturgi, însă cu alte accepții, cu alte rezolvări.

Comparația dintre Lope de Vega, Shakespeare și Molière, dintre teatrul spaniol, englez și francez, o întîlnim în critica românească nu numai la Telega, ci și la Iorga și Ion Marin Sadoveanu. Cei trei creatori ai teatrelor naționale, diferiți ca natură psihică, temperament, condiții și manieră de creație sînt o valoare incontestabilă. Și totuși întrebarea: care operă e superioară, care e mai valoroasă, ca un veșnic laitmotiv al ierarhizării, nu încetează a fi mereu reînnoită. Lope creează un teatru al onoarei, Shakespeare unul etern, universal uman, și Molière un teatru al caracterelor.

Lope de Vega s-a revărsat ca un șuvoi, ca o lavă incandescentă și clocotitoare în întreaga sa operă, creînd un teatru de mase, al marelui public, un teatru de acțiune, dinamic și pe înțelesul tuturor. Shakespeare ne-a lăsat un teatru filozofic și poetic, cu caractere bine conturate. El a creat opere unitare, spectaculoase și zguduitoare. Molière a împrumutat ca și Lope de Vega, elemente ale comediei dell'arte, folosindu-i chiar subiectele, creînd un teatru al burgheziei, satiric, arareori filozofic, însă mereu plin de vervă.

Mai aproape de spiritul nostru, teatrul lui Lope de Vega, ca și cel al lui Molière e mai puțin abstract, mai puțin intelectual decît cel englez sau cel creat de Calderon. El are darul de a vrăji spectatorul și a-l purta cu el în vîrtejul amănunțit al acțiunii, smulgîndu-i risul și aplauzele. „Creația shakespeariană e una și a lui Lope alta”, afirmă Telega. Shakespeare scrie pentru o nație ce atunci se încheagă; Lope culege viața de secole a unui popor ce străbătuse ciclul pînă la apogeu și începea să decline. Pe Shakespeare n-are cine să-l urmeze, propria-i perfecțiune

²⁷ Al. Popescu-Telega, *Două drame de Lope de Vega interesînd istoria și literatura românilor*, „Ramuri”, Craiova, 1936.

epuizează totul; va fi imitat, dar nu continuat. Lope nu numai că întemeiază un teatru, dar stă la temelia multor teatre”²⁸.

Lope de Vega e mai puțin cunoscut în totalitatea operei sale deși e mult mai natural și mai spontan decât Molière și Shakespeare. Dacă la Shakespeare o singură lucrare, ca *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Regele Lear* sau *Othello* este edificatoare pentru a reflecta totul: omul, scriitorul, epoca, opera și geniul, fiecare lucrare fiind o construcție monolitică, gigantică și indestructibilă, la Lope întreaga operă alcătuiește unitatea și fiecare piesă nu reprezintă decât o infimă părțică, viu colorată, care alături de celelalte creează marele mozaic. „Lope nu poate fi judecat după o duzină de opere, ca și Balzac după un roman. Spania timpului său, stăpîna lumii, nu încăpea în patruzeci de comedii, ci în vastitatea operei sale. Lope seamănă cu o forță a naturii, aidoma ei creează și el”²⁹.

Un merit cu totul deosebit în cunoașterea creației lui Lope de Vega la noi în țară îi revine lui Al. Popescu-Telega, mai ales prin rodnică sa activitate de traducător. Piesele *Cavalerul din Olmedo*, *Fără taină nu-i iubire*³⁰, *Fata cu urcioul* și *Țărâncuța din Getafe*³¹ devin cunoscute publicului nostru datorită strădaniei sale.

Traducerile sînt în general fidele textului original, autorul străduindu-se să păstreze în transpunere tot spiritul comediei, fără să-și permită „vreo adăugire sau suprimare”, pentru că „defectele îi sînt atît de mărunte, încît nu scad cu nimic numeroasele-i însușiri”³². Tot Telega afirmă în prefața volumului de traduceri că, „fiind vorba de opere fără pete, n-am fost siliți la nici o îndreptare. N-am adăugat, n-am suprimat și n-am răsturnat nimic, aducînd astfel omagiul ce se cuvine genialului creator de viață spaniol”³³. Cu toate acestea, traducerile sale conștiințioase, lucrute cu mîgală și pasiune și apreciate în epocă, n-au fost folosite în cazul reprezentărilor scenice.

Prima lucrare, *Cavalerul din Olmedo*, considerată de traducător superioară piesei lui Shakespeare *Romeo și Julieta*, este într-adevăr o operă de mare frumusețe, ce degajă mult farmec și mister. Asemănarea lor ar consta nu atît în tratarea evoluției sentimentului iubirii, al geloziei, care nu se pretează atît de mult mentalității și temperamentului englez, cît atmosferei poetice pe care o degajă. Credem că Lorca se va inspira din ea în realizarea dramei sale *Nunta înșingărată*. Umbra morții ce plutește în aer, care îl însoțește pe cavaler în drumul spre Olmedo, va deveni la Lorca un personaj simbolic, mereu prezent, mărind nota de mister, de tragicism.

²⁸ Vezi studiul introductiv al lui Al. Popescu-Telega la vol. Lope de Vega, *Teatrul ales* (*Cavalerul din Olmedo*, *Fără taină nu-i iubire*), traduceri din spaniolă de Al. Popescu-Telega, București, Edit. Universul, 1942.

²⁹ Vezi nota 27.

³⁰ Lope de Vega, *Teatrul ales* (*Cavalerul din Olmedo*, *Fără taină nu-i iubire*), traducere din spaniolă de Al. Popescu-Telega, București, Edit. Universul, 1942.

³¹ Lope de Vega, *Fata cu urcioul* și *Țărâncuța din Getafe*, comedii traduse din spaniolă de Al. Popescu-Telega, București, Edit. Fundației, 1943.

³² Vezi nota 32, introducerea la *Țărâncuța din Getafe*.

³³ Vezi nota 31, introducerea la *Cavalerul din Olmedo*.

În cele câteva cuvinte ce precedă traducerea *Cavalerului din Olmedo*, Telega indică numeroase legende și cîntece populare ce stau la baza ei. Deși transpusă în proză, piesa conține multe elemente poetice, iar expresiile și lexicul popular folosit dovedesc adesea intuiție și pricepere. Cu toate meritele ei, traducerea lui Telega e prea lungă pentru o adaptare scenică. Respectînd întocmai textul, ea conține și pasaje mai greoaie, iar limbajul popular, uneori prea colorat, face ca unele expresii să ne apară mai accentuate decît în original. Un exemplu în acest sens sînt cuvintele adresate de Fabia, (un fel de Celestină, de mijlocitoare a amorului între Don Alonso și Iñes), în actul I al piesei. În timp ce în original citim : „La nueva historia/ de tu amor cubriera en vano/ vergüenza o respeto mío/; que ya en tus caricias veo/ tu enfermedad ” („Noua istorie a amorului tău în zadar ai ascunde-o arătîndu-mi rușine sau respect, căci eu în laudele tale boala ți-o ghicesc”), la Telega citim : „Degeaba : nu-ți mai ascunde povestea nouă a dragostei în ploconeli și pupături de mîini ; după măgliseli ți-am ghicit boala”, o variantă mai directă, care prin limbajul adecvat definește cu precizie caracterul personajului.

Cavalerul din Olmedo a mai cunoscut și o altă versiune, cea din 1949, realizată de Sică Alexandrescu și Aurel Baranga³⁴. Deși traducătorii nu indică ediția folosită, se recunoaște ușor cea franceză. Ei fac o transpunere în proză, cursivă, clară, pe alocuri prescurtată. Cu toate că folosesc un limbaj cult, această nouă traducere pare declamatorie și artificială, notă comună textelor dramatice ale secolului al XVII-lea, departe de propria vibrație poetică și sufletească a dramaturgului. Calitativ inferioară celei a lui Telega, ea se pretează totuși mai mult adaptării scenice decît aceasta. Simplificînd textul spre a evita monotonia și trenarea spectacolului, pasajele devin mai concentrate, pierzînd totodată din coloritul și expresivitatea originalului. Astfel, aceleași cuvinte ale Fabiei apar acum rostite răspicat, chiar brutal, dezvelindu-i fără ocolișuri gîndurile : „Nu mai încerca, tinere, să ascunzi povestea dragostei tale abia înmugurită prin laude și cuvinte meșteșugite. Am și ghicit ce te doare după risipa asta de linguri”.

Cavalerul din Olmedo a cunoscut și o altă transpunere, cea a lui Ion Șahighian, intitulată *Toreadorul din Olmedo*³⁵. Realizată pe baza textului versiunii din 1949, în scopul creării unui spectacol popular, ea conține multe schimbări și denaturări³⁶. Lucrarea a cunoscut nu numai o modificare a titlului, ci și a întregii ei structuri dramatice. Astfel, Don Alonso, dintr-un cavalier bogat, cunoscut în toată regiunea, devine aici un toreador sărac,

³⁴ Lope de Vega, *Cavalerul din Olmedo*, traducere de Sică Alexandrescu și Aurel Baranga, București, Editura de stat, 1949. La Biblioteca Teatrului Național din București se găsesc trei ms. dactilografiate intitulate *Toreadorul din Olmedo*, versiunea românească de Sică Alexandrescu și Aurel Baranga (f.a.).

³⁵ Lope de Vega, *Toreadorul din Olmedo*, piesă în 3 acte și 4 tablouri, traducere de Ion Șahighian, ms. dactilografiat, Biblioteca Teatrului Național ; *Toreadorul din Olmedo*, pretext pentru un spectacol popular în 3 acte și 10 tablouri, de Ion Șahighian, ms. dactilografiat B.T.N.

³⁶ Simion Alterescu, „*Toreadorul din Olmedo*”, pretext pentru un spectacol popular sau pretext pentru ... desconsiderarea clasicilor, „Contemporanul”, nr. 127, 11 martie 1949.

un exponent al maselor. După moartea sa, Iñes, iubita lui, în loc să se retragă la mănăstire, așa cum apare în original, din dorința de a-l răzbuna instigă poporul la revoltă împotriva claselor înavuțite. Noua interpretare ascute conflictul de clasă, în timp ce creatorul spaniol nu-și propunea decât o prezentare realistă a frământărilor epocii. Ea actualizează fondul de idei al originalului, în direcția îngroșării coloritului social, dându-i un sens silit progresist. Această tendință vulgarizatoare a fost de scurtă durată și ușor remediată datorită amplelor discuții din presă și intervențiilor hotărâte ale oamenilor de cultură, coexistând în timp și cu realizări meritorii. Astfel, comedia *Ciinele grădinarului*, jucată în stagiunea 1949—1950, a fost mult apreciată de publicul bucureștean și de critica literară³⁷.

Celelalte trei piese (traduse de Telega), *Țărâncuța din Getafe*, *Fata cu urciorul* și *Fără taină nu-i iubire*, nu au avut o soartă mai bună decât cea a *Cavalerului din Olmedo*, în sensul că nici acestea nu au fost jucate după versiunea sa. Deși întrunesc reale calități, Telega posedând un simț al frazei, al cuvintelor, atmosfera de incintă și amuzament a originalului păstrându-se, ele au fost socotite prea lungi și cu un ritm prea lent pentru o eventuală desfășurare scenică. Cu toate acestea, unele expresii împrumutate din vorbirea curentă sau din graiul popular, cum ar fi „o să-lăcrimăm de dor”, „iar eu întristat, cu jale multă” sau „ce te roade, ce tot tinjești”, „nu-ți sint toți boii acasă, fato”, „povestește-ți picioarelor aleanul” etc., transpun în limba noastră expresiile spaniole, dau farmec și prospețime lucrării. Unele fraze apar în traducerea sa mai întărite, mai sugestive, deoarece cuvinte ca „jale”, „dor”, „a tinji” nu există în spaniolă, ci doar echivalente culte și cu nuanțe mai atenuate, ca „tristețe”, „durere”, „nostalgie” etc.

Comedia *Țărâncuța din Getafe*, aparținând aceluiași traducător, a fost radiodifuzată într-o formă prescurtată, în mai 1941, celelalte rămânând doar pentru lectură și având meritul lărgirii posibilității cunoașterii autorului spaniol în țara noastră.

Mergînd mai departe și urmărind firul receptării lui Lope de Vega la noi, întâlnim o nouă versiune a piesei *Țărâncuța din Getafe*, de data aceasta o prelucrare a lui Dem. Theodorescu, asimilare efectuată pe baza textului lui Telega, intitulată *Castiliana*³⁸.

În interviul acordat în preajma premierei, din februarie 1942, în ziarul „Curentul”, Dem. Theodorescu declara: „*Castiliana* e o piesă a mea, scrisă după Lope de Vega”. După prezentarea cîtorva spectacole, presa ataca Teatrul Național pe motivul că prezenta o astfel de piesă, „naivă, lipsită de specific etnic și spiritual spaniol”, săvîrșind o impietate față de scriitor. Acestor atacuri li se alătură și Telega, care numește prelucrarea lui Dem. Theodorescu „o profanare a încîntătoarei, spiritualei și plinei de viață comedii spaniole”³⁸. Publicul este însă de altă părere. Piesa place și este

³⁷ Valentin Silvestru, „*Ciinele grădinarului*” la Teatrul Municipal, „Flacăra”, nr. 15, din 16 aprilie 1949; Radu Miron, *Lope de Vega: Ciinele grădinarului*, „Contemporanul” nr. 133, din 22 aprilie 1949.

³⁸ Lope de Vega, *Castiliana*, comedie în opt tablouri, prelucrare de Dem. Theodorescu, Biblioteca Teatrului Național, București, 1941—1942.

jucată cu săli pline și în zilele noastre, întrunind de exemplu, numai în 1942, 50 de reprezentații, iar azi trecind peste 2 000. În fond, această prelucrare demonstrează încă o dată că tiparele create de Lope de Vega sînt universale pentru că în ele se poate turna spiriul aceluia care le preia.

Dem. Theodorescu folosește „tema de bază a comediei și conturul personajelor principale”. El adîncește ideile centrale ale piesei, conturează mai pregnant caracterele și introduce un personaj nou, „Nebunul”, schițat după modelele clasice. Acesta exprimă gîndurile și filozofia operei dramaturgului spaniol, așa cum au fost ele receptate de traducător. Versiunea sa, chiar dacă înlătură unele pasaje, ne apare mai încheagată și mai unitară decît originalul, dinamică și plină de nerv. Dacă i se poate reproșa traducătorului exagerarea unor elemente tipic spaniole, în direcția vulgarizării lor, serenade, dansuri și coride în plus, includerea unor glume groase, ce stîrnesc ilaritate etc., spectacolul în sine reușește să transmită atmosfera plină de mișcare, grație și amuzament a originalului, găsindu-și drumul spre inima marelui public.

Toată această bogăție de date, varietate de interpretări și descoperire de sensuri noi ale creației lui Lope de Vega, fie sub formă de exegeze, asimilări sau imitații, se împletește în perioada dintre cele două războaie cu traduceri și spectacolele puse în scenă și ele creează o imagine de ansamblu, mult mai amplă față de cea existentă pînă atunci asupra personalității sale artistice. La aceasta își aduce contribuția și G. Călinescu, care, în *Impresiile asupra literaturii spaniole* discută cu subtilitate o serie de piese ale dramaturgului, unele cunoscute mai mult, altele mai puțin. Prin prezentarea subiectului unor lucrări ca *El mejor alcalde, el rey*, *El premio del bien hablar*, *El remedio en la desdicha*, *El castigo sin venganza*, *Porfiar hasta morir*, *La Estrella de Sevilla*, *Peribañez o el Comendador de Ocaña*, a comediilor *Lo cierto por lo dudoso*, *Por la puente*, *Juana, La esclava de su galán*, *El perro del hortelano* și a multor altora, criticul conturează epoca scriitorului, problemele ei majore. Prejudecățile aristocrației spaniole, dorința de îmbogățire și innobilare, diferențele calitative dintre spanioli și alte neamuri, reacțiile diferite ale claselor față de sentimente ca onoare, dragoste ne devin familiare. Din toată această exegeză se desprinde un tip de creator complex și contradictoriu, aflat la răscrucea Renașterii cu evul mediu și barocul.

G. Călinescu insistă asupra conceputului de onoare și a filozofiei onoarei așa cum apare ele în Spania, ajungînd ulterior, prin aprofundarea lor, la nuanțele pe care le capătă în teatrul lui Lope. Cum onoarea e tema majoră a Renașterii spaniole și a teatrului său era firesc ca ea să fie amplu discutată. Întreagă această problemă complicată și specifică Spaniei devine ceva clar, precis pentru exeget. Pornind de la elemente concret-sociale, G. Călinescu stabilește ca punct de pornire în declanșarea acestui sentiment „orgoliul de clasă” și „mîndria națională”. Pe plan literar, „eroii literaturii spaniole se deosebesc de cei ai altor literaturi în aceste vicii universale, prin nuanțe de temperament, care sînt aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othello, și un *pundonor* absurd care dezlănțuie răzbunări regre-

tabile la meridianul nostru³⁹. Ulterior arată că „spaniolul din literatură e foarte sensibil aşadar la opinia publică şi onoarea lui e . . . ceva cam ca «ambiţul», ca «onoarea de familist» a lui Jupin Dumitrache, la dimensiuni uriaşe şi severe”.

Părerii similare cu ale criticului român exprimă Menendez Pidal, vorbind despre conceptul de onoare în teatrul spaniol. El consideră însă „gelozia” diferită de „onoare”, de aceea facedistinţie între Othello şi personajele lui Lope, care îşi spală cu sînge onoarea conjugală, ei apărîndu-şi de fapt „onoarea”, acel bun social care se obţine şi se menţine prin părerea pe care o au alţii despre tine şi de dragul căreia îţi sacrifici totul. După Pidal, atît gelozia, cît şi onoarea sînt resorturi dramatice cu rază de acţiune diferită în teatru⁴⁰.

Exegeza călinesciană bazîndu-se pe asociaţii şi comparaţii cu alţi eroi din literatura universală şi cea română, în dorinţa de a ne apropia şi mai mult de complexitatea spiritului spaniol, ne oferă o treaptă nouă, calitativ superioară, de cunoaştere şi înţelegere a creaţiei lui Lope de Vega.



În perioada de după cel de-al doilea război mondial, în condiţiile noii orînduiri sociale şi a marilor transformări pe plan cultural, cercetarea operei lui Lope de Vega cunoaşte o adîncire şi o amplificare substanţială. Reînfiinţarea secţiei de limbă şi literatură spaniolă în cadrul Universităţii Bucureşti, cursurile universitare ale acad. prof. Iorgu Iordan şi ale lectorilor Palmira Arnaiz şi Ileana Georgescu, precum şi prezentările capitolelor din istoriile featrului universal lărgesc considerabil sfera de cunoaştere a literaturii spaniole. La aceasta contribuie şi apariţia *Istoriei teatrului universal* a lui Octavian Gheorghiu, cu cele trei reeditări, 1957, 1963 şi 1967 (această ultimă ediţie în colaborare cu Silvia Cucu), a *Istoriei universale a teatrului* a lui Ion Zamfirescu (vol. I, 1958, vol. II, 1966, vol. III 1968) etc., alături de multe altele, ce oferă cunoştinţe precise, sistematice asupra acestei culturi. Ele cuprind un vast material informativ, bine echilibrat ca proporţie şi expus într-o manieră critică pronunţată. Se distinge ultima lucrare, cea a lui Ion Zamfirescu, atît prin datele ei preţioase, ce dovedesc o largă informare istorică, cît şi prin profunzimea analizei, de o înaltă ţinută ştiinţifică.

În această perioadă se subliniază mai mult caracterul progresist al operei dramaturgului spaniol, iar discutarea ei se face de pe poziţii înaintate, materialist-istorice. Printr-o apreciere unanimă Lope de Vega este situat alături de ceilalţi mari scriitori ai literaturii universale, înscriindu-se în felul acesta o nouă etapă a receptării sale la noi.

Cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la naştere, Lope de Vega a fost sărbătorit în întreaga omenire. Ţara noastră a întâmpinat acest eveniment prin publicarea unui volum ce conţine cinci dintre cele mai cunoscute

³⁹ G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, E.L.U., 1965.

⁴⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Del honor en el teatro español*, în vol. „De Cervantes a Lope de Vega”, Madrid, 1965.

comedii ale sale. Este vorba de *Ciinele grădinarului*, *Mofturile Belisei*, *Fata cu urciorul*, *Vitejiile Belisei*, *Pentru alții proastă și pentru ea deșteaptă*. Cartea a apărut în 1962, în traducerea lui Aurel Tita, Theodor Balș, Ion Frunzetti și Mihai Dragomir⁴¹. În prefață întâlnim o prezentare istorică, culturală și estetică a epocii, vieții și personalității dramatice a lui Lope de Vega, explicându-se numele generic de *comedias*, folosit de artist atât pentru tragedii cât și pentru comedii, trecându-se în revistă inovațiile sale scenice, valoarea lor, încercându-se discutarea operei în funcție de unele scheme tematice ce trezesc un interes deosebit.

Dacă se poate susține că temele sale se învîrtesc în jurul problemei onoarei, a conflictelor personale și de familie, în general ele fiind provocate de dragoste, afirmația că „zugrăvirea fondului social e redusă la minimum” este totuși exagerată. Atunci ce exprimă opere ca *Steaua Sevillei*, *Cel mai bun sfetnic*, *regele*, *Peribañez sau Comandorul din Ocaña*, *Alcaldele din Zalamea*, *Fîntîna turmelor* și atîtea altele dacă nu fondul social, raporturile dintre clase, încordarea dintre nobilime și monarhie, caracterul dîr și spiritul de independență al poporului etc. Ceea ce se poate spune este că Lope, spre deosebire de contemporanii săi, Cervantes și Quevedo, nu a simțit profunda decadentă spre care se îndrepta imperiul și a cîntat o Spanie pitorească, veselă și în general optimistă.

Trecînd însă peste această observație, prefața semnată de editură este bine încheiată, competentă, depășind simplul caracter informativ. Ea reușește să contureze o imagine reală, poate singura atât de concisă și plină de miez dintre cele existente la noi asupra celui de-al doilea geniu al Spaniei, după Cervantes.

Traducerile incluse în volum au marele merit de a fi integrale și efectuate în general direct după original, folosindu-se versul scurt, propriu lui Lope. Chiar dacă fidelitatea sau urmărirea mots à mots a cuvintelor e sacrificată de dragul ideilor și a frumuseții poetice, mesajul de idei și cel artistic, dinamismul acțiunii și prospețimea lexicului sînt adesea transmise. În analizarea lor trebuie avut în vedere și sistemul diferit de versificare al celor două limbi, ce duce la mici „trădări” impuse, la căutarea unor echivalente corespunzătoare, a unor expresii familiare nouă. Superioritatea lor netă în comparație cu cele existente în anii trecuți indică serioasa pregătire și evoluție intelectuală a specialiștilor, continua lor preocupare de înțelegere tot mai profundă a textului ales, evoluția mijloacelor de expresie etc.

În acest sens, volumul de traduceri din 1962 este o inițiativă meritorie, ce pregătește terenul pentru versiunile viitoare, poate mai numeroase și mai complete, din opera genialului creator.

În zilele noastre Lope de Vega se bucură de o receptare valorică a întregului său teatru, subliniindu-se îndeosebi caracterul său educativ și progresist. Atît articolul lui Paul Al. Georgescu, *Teatrul lui Lope în lumina actualității*⁴², cît și capitolul din volumul *Teatrul clasic spaniol*⁴³,

⁴¹ Lope de Vega, *Comedii*, București, E.L.U., 1962.

⁴² Paul Al. Georgescu, *Teatrul lui Lope în lumina actualității*, „Revista de filologie romanică și germanică”, nr. 2, 1962.

⁴³ Paul Al. Georgescu, *Lope de Vega, Teatrul clasic spaniol*, București, E.L.U., 1967.

încearcă o prezentare a fenomenului Lope, a esențelor teatrului său în lumina concepției materialiste a artei, folosind o bogată informație și afirmând alte sensuri ale creației sale, cele realiste, pronunțat democratice. La acestea se adaugă comemorarea pe plan național din 1963 (sub auspiciile UNESCO-ului), cu ocazia împlinirii a 350 de ani de la moartea părintelui teatrului spaniol și al teatrului european, când au apărut numeroase articole comemorative în presa noastră, conferințe, cum este cea a acad. prof. Iorgu Iordan, și când multe din piesele sale au fost jucate pe scenele teatrelor, transmise la radio și televiziune.

Această nouă etapă de receptare a autorului concretizează un drum amplu, deschis spre cercetări viitoare și din ce în ce mai fructuoase. Ea indică o familiarizare mai largă a publicului românesc cu opera lui Lope de Vega, comparativ cu cea a altor scriitori spanioli, cum ar fi de exemplu Calderon, mergind spre o popularitate apropiată de cea a lui Cervantes și Blasco Ibañez, însă mult mai restrinsă, față de circulația și răspindirea operelor lui Shakespeare și Molière. Dacă operele lui Shakespeare și Molière sînt traduse integral și mult jucate pe scenele noastre, Lope rămîne deocamdată doar parțial apropiat și cunoscut, opera lui constituind pentru viitor un izvor fecund de traduceri și de plăceri intelectuale pentru publicul românesc.

Cunoașterea și aprecierea sa, începută acum mai bine de un secol în țara noastră, alături de cea a multor alți creatori ai literaturii universale, afirmă o dată în plus curiozitatea vie și aprecierea justă față de tot ceea ce este nou și valoros în cultura lumii, subliniind continuu elementele de universalitate și europenism existente în cultura română încă din cele mai vechi timpuri și pînă în prezent.

Résumé

L'auteur se propose de discuter la diffusion et la réception en Roumanie de l'œuvre de l'un des plus fameux écrivains du monde, du fondateur de théâtre national espagnol — Lope de Vega.

Le spécifique de son œuvre et les causes objectives qui ont séparé les deux cultures latines nous font comprendre pourquoi il devient connu si tard chez nous, suscitant pour le commencement un intérêt assez limité. Néanmoins on peut affirmer qu'il a été toujours apprécié dans notre pays, comme d'ailleurs toute la littérature espagnole, fait dû, peut-être, à de nombreux éléments communs et aux affinités qui nous unissent.

Les voies par lesquelles il pénètre en Roumanie augmentent avec la constitution de la littérature roumaine moderne. Les différentes périodes de diffusion et réception de son œuvre indiquent le processus de développement historique-littéraire de notre pays, l'intérêt toujours croissant du public, son degré de culture. C'est de nos jours que la recherche de son œuvre reçoit une plus grande ampleur, l'écrivain trouvant sa place à côté de Molière, de Shakespeare et d'autres génies universelles.

Son théâtre retient l'attention des personnalités marquantes de la culture roumaine, des hispanistes et d'autres esprits cultivés qui l'étudient avec compréhension et esprit critique. Des éléments propres à notre histoire, rencontrés dans son œuvre, sont mis à jour. Un certain nombre de traductions des pièces, les plus représentatives de son théâtre, ainsi que leurs mise en scène, contribuent à une familiarisation plus large du public roumain avec le grand auteur du théâtre espagnol de la Renaissance.

Ses qualités dramatiques, ses thèmes universellement humaines sont très appréciées par notre public; parfois on en tirent des adaptations de grand succès. Ses pièces donnent une idée de ce que le théâtre du Siècle d'Or espagnol avait de plus spécifique, et cela dans un moment où il était assez peu connu en Roumanie. Par son caractère réaliste, toujours sincère et combatant, et présentant la vie telle qu'elle est, il devient vite compris et aimé, comme d'ailleurs tous les œuvres de grande valeur de la littérature universelle.

MODALITĂȚI DE RECEPTARE A LUI ÉMILE ZOLA

DE

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

Pînă la sinteza lui R.-M. Albérès *L'Histoire du roman moderne*, opiniile despre Émile Zola și, implicit, despre naturalism păreau să fi atins o aproximativă stabilitate.

Dacă în mod curent convertirea contemporanilor la noutate este dificilă, în cazul de față situația s-a complicat prin însăși atitudinea lui Zola. Autodefinindu-se „portdrapelul” metodei naturaliste, el a luat deliberat o atitudine polemică prin dizertațiile de mari proporții *Les Romanciers naturalistes*, *La République et la littérature*, *Le Roman expérimental* și prin prefețe la romane ca *Thérèse Raquin*, *La Fortune des Rougon*, *L'Assommoir*, convins că orice romancier naturalist este, dar mai cu seamă trebuie să fie, și un excelent critic¹.

Gestul a fost reprobabil de F. Brunetière, traducîndu-l ca reacția unui „naiv infatuat” care, plin de amărăciune că este ignorat, își ridică singur statui. Zola face ceea ce nimeni nu s-a încumetat — scrie intrigat Brunetière —, el devine „propriul său critic”. Socotind în consecință că nu mai poate rămîne impasibil, Brunetière cheltuiește multă energie ca să denunțe romanul naturalist cu toate exagerările lui, iar pe Zola să-l conteste ca teoretician și creator, cu o singură rezervă pentru romanul *L'Assommoir*².

În realitate, romancierul nu a fost înconjurat de tăcere și nici de dispreț politicos și rece. Dar el se aștepta să fie primit fără rezerve. În epoca dominată de teoria eredității a lui Darwin și a doctorului Lucas și de practica experimentală a lui Claude Bernard, încercarea lui Zola de a înviora literatura prin știință însemna pentru el un act de mare curaj, la care invita cu seriozitate pe toți să adere. Credea, înfiorat, că participă la descoperirea tainelor lumii. Însăși demonstrația sa teoretică răspîndită peste tot, în corespondență, în cronicile plastice, în destăinuirile literare, incită la comunicare, fiind, în fond, jurnalul unei poziții față de contemporani.

Ei l-au primit însă crîpă, suspectîndu-i în orice gest o demonstrație ostentativă. Poate de aceea s-au considerat îndreptățiți să-i frîneze din capul locului orice entuziasm. Ca Jules Lemaitre, de pildă, care, atunci

¹ É. Zola, *Le Roman expérimental*, notes et commentaires par Maurice Le Blond. Texte de l'édition Eugène Fasquelle, Paris, 1928, p. 182.

² F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calman-Lévy, 1883.

cînd se așază să scrie despre el, începe prin a arăta ce nu este, adică roman-cier și critic, spunînd brutal, chiar din primele fraze ³, ceea ce Brunetiere a încercat să demonstreze cu o carte întreagă. Iar Anatole France, în pagini destinate a dezvălui eroarea fixațiunii în știință a lui Zola, se întreabă cu subtilă nedumerire dacă este „filozof” tot atît pe cît este și „savant” ⁴.

Critica epocii se mărturisește decepționată că șeful școlii naturaliste nu este cultivat în direcția filozofică și artistică, în mod deosebit; că este incapabil să vibreze la subtilitățile sufletului omenesc; că nesocotește forma, privind-o ușor disprețuitor, ca pe o prejudecată depășită.

Aceeași critică devine însă mușcătoare cînd îi osîndește orientarea excesivă spre scenele grosolane și obscene, spre dezvăluirea cinică a copleșitoare drame a decăderii umane, atribuind operei lui Zola efecte pesimist dizolvante. F. Brunetiere ⁵ și É. Faguet ⁶ ajung la concluzia că unul din motivele marelui succes de public cunoscut de scriitor, în ciuda tuturor adversităților, poate fi căutat tocmai în aspectele „joase”, îndoielnice din punct de vedere artistic, în stare să incite curiozitatea unei anume categorii de cititori.

Apogeul manifestărilor dezaprobatore este însă atins la apariția romanului *La Terre*, „Georgicele orgiei”, cum l-a calificat Anatole France, condamnînd autorul cu o duritate excesivă: „Opera sa este primejdioasă, iar el se numără printre nefericiții despre care pot spune că ar fi fost mai bine să nu se fi născut vreodată” ⁷. Cartea a îndemnat la gestul categoric ireversibil al publicării de către un grup de tineri scriitori — P. Bonnetain, J. H. Rosny, L. Descaves, P. Margueritte, G. Guiches —, altădată dominați și entuziasmați de Zola, un manifest violent irreverențios la adresa maestrului lor.

În cazul lui Émile Zola, contemporanii par a fi descoperit voluptatea paradoxului. Îl infirmă în ceea ce credea cu ardoare, dar îi găsesc merite acolo unde se aștepta mai puțin, sau chiar de loc. Se entuziasmează cînd dau de poezia lui (Jules Lemaitre îl numește poet epic și mai ales poet pesimist) ⁸ și se revoltă, respingîndu-i construcția aridă și schematică a teoriei romanului experimental.

Își îngăduie risipă de comparații cu efect patetic admirabil, ca să pună în valoare imaginația aprinsă, fantezia monstruasă a omului care o veștejise sistematic, ca pe cel mai sigur indiciu al pierderii contactului cu realitatea: „... mai mult decît orice — scrie Jules Lemaitre — veți găsi peste tot o tristețe înspăimîntătoare, o viziune violent hiperbolică, înăbușitoare, care strivește și face rău. Nimeni pînă la el n-a văzut mai tragic,

³ Jules Lemaitre, *Les Contemporains, études et portraits littéraires*, I-ère série (1884–1885), Paris, Boivin et Co. Edit., p. 250.

⁴ Anatole France, *La Vie littéraire*, vol. I, Paris, Calman-Lévy, 1899, p. 233.

⁵ F. Brunetiere, *op. cit.*, p. 253–254.

⁶ Émile Faguet, *Propos littéraires*. Troisième série, Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1905, p. 266–267.

⁷ Anatole France, *op. cit.*, p. 236.

⁸ Jules Lemaitre, *op. cit.*, vol. I, p. 253.

în totalitatea ei, partea exterioară a dramei omenești. E ceva din Michel-Angelo în Émile Zola. Figurile lui te duc cu gândul la fresca *Judecății de apoi*"⁹.

Contemporanii îi examinează trăsăturile romantice, descendența din Hugo și Musset, cu satisfacția de a-i demonstra că stăruie zadarnic să fie luat drept realist sau naturalist.

În afară de Lanson¹⁰ și de alți critici care subscriau acestei opinii, de un interes deosebit ni se pare un dialog între personajele din romanul *À la Recherche du temps perdu*, exprimând de fapt însăși părerea lui Proust despre ideologul școlii naturaliste. La întrebarea prințesei de Parma dacă Victor Hugo este tot atât de realist ca Zola, ducesa de Guermantes răspunde: „Dar, doamnă, Zola nu este realist, e un poet! . . . O rog pe Alțeta voastră să observe cum mărește el tot ce atinge. Îmi veți răspunde că nu atinge decît . . . iertați-mă . . . ce aduce noroc . . . ! Dar el face din asta ceva imens; are gunoistea epică. Este Homerul latrinelor revărsate! N-are destule majuscule pentru a scrie cuvîntul lui Cambronne”¹¹.

Scriitorului care avea orgoliul unicității, care se credea predestinat să pună ordine în univers, după ce l-ar fi descoperit printr-un efort de cercetare, recurgînd la document, i s-a demonstrat că este de mult depășit. Că de la Richardson la Jean-Jacques Rousseau n-a existat romancier fără ambiția de a repune în drepturi „adevărul, natura și realitatea”¹², el numărîndu-se — contrar declarațiilor — printre aceia care „inventează” mai mult decît „observă”. „Se credea observator, informat prin document, într-un cuvînt, realist — scrie Faguet — dar era, rămînea și devenea tot mai mult romantic întîrziat, un romantic desfrînat, însă”¹³.

Zola este privit ca document de istorie literară, foarte interesant pentru cine s-ar întreba vreodată în ce a degenerat romantismul. Vulgar și brutal, stîngaci, dar viguros, el trece drept un demon straniu, rotindu-se în zboruri nedecise între Prometeu și Caliban¹⁴.

Contemporanii nu au pierdut însă nici un prilej să denunțe spiritul tutelar al acestui colos întunecat față de romanul realist și naturalist. Teoria „romanului experimental”, ținta tuturor criticilor, repetă pînă la obsesie ideea că peisajul uman poate fi corectat, funcția romancierului identificîndu-se cu a medicului. Unul se adresează „circuitului social”, celălalt are în vedere „circuitul vital”. Rolul scriitorului nu este nici întîmplător, nici simplu. Pus pe același plan cu omul de știință, el nu poate fi satisfăcut, ca altădată, numai de ceea ce i se dezvăluie în mod nemijlocit. Simpla „observație” devine insuficientă cînd perspectivele sînt nelimitate prin „experiment”. Cîmpul investigației este omul în mijlocul societății.

⁹ Jules Lemaitre, *op. cit.*, vol. II, p. 278.

¹⁰ G. Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris — London, Hachette, 1923, p. 360—362.

¹¹ Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu*, vol. II, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1966, p. 493.

¹² F. Brunetière, *op. cit.*, p. 249.

¹³ Émile Faguet, *op. cit.*, p. 254—255.

¹⁴ Émile Faguet, *op. cit.*, p. 268—269.

Importanța individului este redusă, dar individul articulat mediului social este altfel privit, întrucât această îngemănare duce la însăși substanța romanului experimental: verificarea acțiunii reciproce a societății asupra individului și a individului asupra societății. Condiția ca experimentul să reușească depinde de inițiativa romancierului în depistarea complicatei mașinării umane care se află sub imperiul „eredității” și al „ambianței înconjurătoare”, fiind inteligibilă prin „fiziologie”.

Acest manual de estetică sui-generis, teribil prin fantezista acordare a literaturii cu biologia, nu ia viața așa cum este, ci vrea să o învețe cum să fie. Prin firea lucrurilor, o seamă de contradicții apar din neconcordanța tiparului teoretic, aplicat rigid miracolului vieții.

Judecându-l ca autor al unei demonstrații de o inutilitate pretențioasă, F. Brunetière îi atribuie lui Zola gravitatea enormă a omului care se luptă cu morile de vânt¹⁵.

Dimensiunile inegale ale operei au fost exploatate pînă la epuizare, fără a se degenera însă într-o negare totală, ca în cazul teoriei. Chiar și Brunetière, care a dus între 1875 și 1890 o adevărată campanie împotriva naturalismului, arată mai multă înțelegere. Criticii fac deosebire categorică între romane și teorie: „[...] dar ceea ce e viu în el nu este naturalismul său, ci el însuși”¹⁶, scrie Jules Lemaitre, gîndindu-se la creator. Anatole France, a cărui poziție a fost hotărît ostilă, nu putea trece cu vederea valoarea unora dintre romane, ceea ce l-a și determinat să scrie că „[...] printre ruinele doctrinelor sale, opera rămîne în parte în picioare”¹⁷. Mai mult, îl simțim parcă satisfăcut să poată demonstra că Zola nu și-a respectat propriile teorii: „[...] trebuie să ținem seama că domnul Zola este mai puțin credincios doctrinelor sale, decît o spune sau o crede el însuși. N-a reușit să-și înăbușe imaginația robustă. În felul său e poet, fără delicatețe și fără grație, dar nu și fără îndrăzneală ori fără energie. El vede grosolan, dar citeodată vede mare. Ajunge la tip și vizează simbolul. Vrînd să copieze, neîndemînicul inventează și creează”¹⁸.

Să nu ne iluzionăm însă. Creatorul este apreciat în mod deosebit pentru darul său de a da viață lucrurilor neînsuflețite. Dar opera nu e lipsită nici ea de o istorie palpitantă. Anatole France admiră în romanul *L'Assommoir* scenele din viața muncitorilor, nunta lui Coupeau, prînzul cu gîsca, prima cuminicătură a fetiței Nana. Aceleași tablouri din viața muncitorilor au indignat însă pe unii critici; le-au socotit prea sumbre. Scriitori ca Victor Hugo și Gustave Flaubert au fulminat împotriva cărții. Chiar și Edmond de Goncourt, adept al „analizei crude”, primește cu rezervă *L'Assommoir*, scriind în prefață la romanul *Les Frères Zemgano* că este nevoie de un artist de talent pentru ca naturalismul să înfrîngă clasicismul. În schimb, Banville, Coppée, Mallarmé îl înțeleg și îl prețuiesc ca pe un evocator dur, dar remarcabil, al lumii muncitorești. Maupassant,

¹⁵ F. Brunetière, *op. cit.*, p. 115–116.

¹⁶ Jules Lemaitre, *op. cit.*, p. 268.

¹⁷ Anatole France, *op. cit.*, vol. III, p. 372.

¹⁸ Anatole France, *op. cit.*, vol. I, p. 75.

pe atunci debutant, ca și Huysmans, Céard, Hénique, Alexis, entuziasmați și încrezători în noua formulă literară, se string în jurul lui Zola, formînd grupul de la Médan. Astăzi, critica franceză consideră că, la epoca sa și păstrînd toate proporțiile, *L'Assommoir* poate trece drept *Hernani*-ul naturalismului¹⁹.

Poate unul dintre cei mai statornici în prețuire este Mallarmé²⁰. Pentru el, naturalismul se confundă cu Zola și ar dispărea în momentul în care romancierul și-ar încheia opera. Poetul care profesa un simbolism autentic, intelectual, nu se sfiește să-l treacă printre moderni pe creatorul înăspritei Gervaise.

Oricît s-a mai scris ulterior, și s-a scris foarte mult (nu putem trece cu vederea însemnările lui André Gide din *Jurnalul său*²¹), nu s-a mai adăugat nimic ideilor fundamentale preluate de la contemporanii lui Zola. Albert Thibaudet rezumă într-o imagine sugestivă bibliotecile întregi de comentarii destinate autorului ciclului *Les Rougon-Macquart*, uzînd de o magistrală comparație cu istoria lui Napoleon: „Dar acest roman al celui de-al doilea imperiu a fost oarecum, față de *Comedia umană*, ceea ce monarhia nepotului a fost față de monarhia unchiului”²².

Mult mai tîrziu, în zilele noastre, autorul care a conceput un volum *Zola par lui-même*, presupus nu numai a-i fi cunoscut opera, ci și a-l fi înțeles profund ca om, ajunge la concluzia că este un scriitor de o forță greu de egalat, dar care sau e acceptat așa cum este, sau, în caz contrar, respins, înlăturat cu brutalitate²³. Personalitatea lui contradictorie devine un motiv de studiu²⁴. După cîteva zeci de ani, Zola, chiar ca teoretician al romanului experimental, este altfel privit, deceniile dînd noi dimensiuni omului care s-a hazardat să tulbure un secol cu o formulă pe care alții s-au străduit să o curme ca pe o epidemie: „Erorile sale teoretice sînt demne de respectat, ca aparținînd unui om pasionat și sincer”²⁵, citim într-o carte apărută în 1954. „Sîntem astăzi încă în plin roman experimental — scrie Marc Bernard, autorul volumului *Zola par lui-même* — și, cu cîteva excepții, ne mai aflăm încă în familia de spirite a școlii naturaliste. Nici un scriitor nu va mai avea ațiția urmași, și tot ceea ce conferă valoare romanului datorează ceva lui Zola”²⁶. Într-un cuvînt, există o filiație evidentă între romancieri, fapt asupra căruia Alain Robbe-Grillet stăruie

¹⁹ Émile Henriot, *Réalistes et naturalistes. Courrier littéraire du XIX-ème siècle*, Paris Edition Albin Michel, 1954, p. 276.

²⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, col. Pléiade, 1945, p. 869.

²¹ André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, col. Pléiade, vol. I (1889—1939), fragmente între p. 400—1125; vol. II (1939—1949), fragm. p. 32—265.

²² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 372.

²³ Marc Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Écrivains de toujours. Éditions du Seuil, 1952, p. 167.

²⁴ J. Févrille, *Zola, semeur d'orages*, Paris. Éditions sociales, 1952.

²⁵ Émile Henriot, *op. cit.*, p. 291.

²⁶ Marc Bernard, *op. cit.*, p. 52.

în volumul *Pour un nouvel roman*, el extinzind însă granițele de la Flaubert la Kafka.

Fiecare epocă are tendința de a revizui sensul atribuit anterior marilor concepte, pentru a le găsi o semnificație nouă. În ceea ce privește naturalismul, R.-M. Albérès, unul dintre cei mai interesanți exegeți contemporani ai romanului modern, vine în 1962 cu o interpretare personală a naturalismului, echivalând cu o reabilitare a sa. „Puritatea naturalismului”²⁷, de care vorbește criticul francez, constă în aceea că în marile romane ale lui Tolstoi, Zola, Hardy, Roger-Martin du Gard — scriitorii analizați laolaltă în capitolul *Le Roman de la dure pitié* —, dineolo de „pitoresc” și „documentare”, totul este de la început și pînă la sfîrșit nu atît riguroasă reflecție în creație a evenimentelor de ordin conjunctural, cît probleme eterne de viață, ciocnirea omului cu destinul său”. La Zola, de exemplu, important nu este alcoolismul, ereditatea, nedreptatea, ci „efortul răbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi” aceste realități de ordin exterior: „Puțin interesează familia Rougon-Macquart și « istoria naturală a unei societăți », puerilă teorie științifică prin care Zola încerca să justifice cruzimea și mila care îl determinau să se preocupe de ființe și de destinul lor”²⁸. Nu știința, ci dragostea exasperată a omului are valoare literară, aceea „voință de a trăi”, care dă sens unor cărți ca *L'Assommoir* și *La Bête humaine*. Aparent preocupată de pictura socială, în realitate absorbită de sentimentul tragic al destinului omenesc, această literatură a descoperit o emoție obiectivă exprimată simplu, dar vast evocator: „Zugrăvirea societății reinvie, fără voie, tragedia: un grup uman, niște destine, o fatalitate. Toate elementele unei arte care depășește literatura descriptivă și creează, dincolo de realismul banal, marile cicluri naturaliste, unde, pentru prima oară, omul este înfățișat deopotrivă în destinul său biologic, social și cosmic. Este o mare frescă umană, a cărei influență n-a luat sfîrșit”²⁹.

În perspectiva evoluției istorice, sîntem îndreptățiți a constata că naturalismul nu trebuie rezumat și înțeles, sub aspectul strict teoretic, de la sine înțeles depășit, de la un moment dat, ca orice formulă de creație, ci ca modul în care o operă, aparținînd momentului naturalist al evoluției literaturii, surprinde coeficientul moral al existenței umane, într-o formă cît mai expresivă.

În ceea ce-l privește pe Émile Zola, pe noi ne interesează în ce măsură cărțile lui mai spun ceva citite astăzi. Știm că el și-a propus să „studieze” în douăzeci de volume „istoria naturală și socială a unei familii în cel de-al doilea Imperiu”. Cu alte cuvinte, să-și fixeze atenția asupra perpetuării generațiilor sub semnul eredității într-o succesiune de detalii, răspindite pe un spațiu imens. Luate în serios, sau, mai bine zis, luate prea în serios, detaliile ajung să denatureze ansamblul, dînd iluzia de a te fi rătăcit printre

²⁷ R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*. Nouvelle édition, Paris, Édition Albin Michel, 1962, p. 58.

²⁸ R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 59.

²⁹ R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 59—60.

monștri. Arborele genealogic întocmit în 1868 și publicat pentru prima oară în *Une page d'amour* și apoi în *Docteur Pascal* accentuează această confuzie. Dar particularitățile care țin direct de formula esteticii naturaliste, și de a căror existență în romane nu se poate face abstracție, par a fi introduse de scriitor anume pentru a se conforma propriilor sale teorii. Nu de puțin ori, în timpul lecturii, în capitole valoroase prin profunzimea ideilor și vigoarea descrierilor, fragmentele despre ereditate și temperament, despre știința aplicată literaturii, despre răceala scriitorului ca înregistrator de procese-verbale apar străine, lăsând impresia că sînt paragrafe din volumul *Le Roman expérimental*, adăugite textului, fără să i se integreze pe de-a-ntregul. „Dacă domnul Zola a inventat naturalismul — scrie Anatole France —, alții l-au perfecționat. Mașinile construite de inventatori sînt întotdeauna rudimentare”³⁰.

Există la Zola o tendință de aplecare spre enormitate și spre dialectica subliniată a contrastelor care, ca și ideile lui estetice persistente, cuprinzînd adevăruri, dar și multe erori, merită să fie examinate și traduse în termenii noștri de înțelegere.



O foarte proaspătă lectură a operei lui Émile Zola îndeamnă la reflecții asupra cazului său uman: copilăria tristă și săracă, undeva în provincie; adolescența apăsătoare datorită de a fi sprijinul familiei, după moartea tatălui; un examen de bacalaureat pierdut; tinerețea setoasă de lucruri mari, eșuată într-un birou de vamă parizian; pătrunderea în lumea literară pe ușa din dos, ca funcționar în biroul de publicitate al unei edituri; o liniaritate sufletească împinsă pînă la naivitate, care îi motivează propunerea de căsătorie făcută celei dintîi prostituate ieșite în cale, cu iluzia că o va scoate din mocirlă și că va purifica omenirea, populînd-o cu copiii lor; o dureroasă confruntare cu realitatea prin refuzul brutal al femeii, martoră a numeroaselor prînzuri ale tînărului visător, compuse adesea numai din pline înmuiată în untdelemn; o căsătorie calmă și, către sfîrșitul vieții, o dragoste în afara căsătoriei, dăruită cu doi copii, înfiați mai tîrziu de văduva sa; iar dincolo de orice alt detaliu, o inepuizabilă ambiție și putere de muncă.

După primul șoc al surprizei dimensionale a operei lui Zola, sîntem îndreptățiți să ne punem întrebarea dacă nu are o gravă semnificație modul său de a scrie, vizînd „absolutul”, și „totalul”, în dimensiuni monumentale. Din acest punct de vedere, opera lui poate fi privită ca expresia dramatică a omului obișnuit să-și reprime pornirile și care, suferind toată viața de un sentiment secret de inferioritate socială, își descătușează în scris ființa morală pe jumătate strivită.

De la primele scrisori adresate în adolescență prietenilor Cézanne și Baille (cel dintîi, cunoscut pictor impresionist, celălalt profesor de liceu), îl simțim pe Zola neliniștit să nu ajungă vreodată povară pentru ai săi.

³⁰ Anatole France, *op. cit.*, p. 75.

Correspondența îl dezvăluie preocupat, nu fără urmă de aroganță, de cultura sa mediocră: „[...] mi-ai spus că aparțin epocii, ai dreptate și îți mulțumesc — nu pentru că mă înfășor în ignoranța mea ca un hidalgo spaniol în mantia lui găurită, nu pentru că știu că Musset, ca și mine, habar n-avea de limba franceză și de ortografie; aș fi un prost orgolios. Din contra, am intenționat întotdeauna să studiez gramatica profund, istoria și altele. Dar un prost savant este mai prost decât un prost ignorant și, dacă totuși sint prost, mă prefer ignorant, decât savant. Cu știința nu mă împac. Apasă prea greu pe umerii mei”³¹.

Urmind aceeași cale a corespondenței, îl descoperim pe Zola poet și romantic refutat, dar în același timp preocupat de problema realismului, expunând lui Valabrègue în 1864 cunoscuta demonstrație a „ecranului de creație” cu cele trei fațete — clasică, romantică și realistă. Tot așa după cum îl întilnim recomandând literatura lucid raționalistă a lui Montaigne, dar răzvrătindu-se romantic împotriva societății ca Rolla, tenebrosul erou al lui Alfred de Musset, căruia crede că îi seamănă.

Nu de puține ori, în scrierile lui, dăm peste un Zola suferind printre prieteni, ca într-o grea captivitate, de sentimentul inferiorității față de ei, simulind însă indiferența. Iată-l într-o după-amiază de lecturi și amintiri în casa lui Flaubert: „Flaubert pufnea; Turgheniev istorisea cu o deosebită originalitate și savoare; Goncourt judeca totul cu distincția și întorsătura de frază atât de personală; Daudet își debita anecdotele cu acel farmec deosebit care mă făcea să-l îndrăgesc mai mult decât pe oricare alt prieten. Numai eu nu am strălucit vreodată, căci sint mai mult decât mediocer ca vorbitor, iar haz nu am decât cînd îmi intră o idee în cap sau cînd mă supăr”³².

Poate cea mai tulburătoare încercare de a depăși condiția sa de perpetuă mediocritate este acea teoretizare a literaturii naturaliste din *Le Roman expérimental*, prin care Zola se înfruntă cu toți contemporanii, încercînd să introducă noi legi în literatură și să intervină fundamental în desfășurarea ei. Faptul că are ca punct de pornire și se dezvoltă în jurul a două cuvinte, „agir” și „diriger”, spune deajuns. Atras de mirajul marilor înfăptuiri, Zola dialoghează cu „secolul” și cu „natura” și proiectează o schelărie teoretică enormă, pentru a a ajunge să domine și să dirijeze fenomenele. Principiile sale estetice au fost concepute ca un manifest în vederea exaltării ambițiilor creatoare, după modelul unic întruchipat de însuși autorul lor.

Criticul de artă, frecventatorul „Saloanelor” pariziene de după 1860, ridicînd în slavă sau negînd cu furie ostentativă, are pînă la urmă dorința să se substituie unei forțe atotputernice, care să adune, spre extazul umanității, produsul artistic al tuturor timpurilor: „[...] și cînd, în mijlocul

³¹ Émile Zola, *Correspondances*, ed. cit., p. 86.

³² Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*. Notes et commentaires par Maurice Le Blond. Texte de l'édition Eugène Fasquelle, Paris, 1928, p. 150.

³³ Émile Zola, *Salons Recueillis*, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola, critique d'art par F.W.J. Hemmings, Genève, Paris, 1959, p. 89–90.

sălii imense, pe pereții căreia ar fi agățate tablourile tuturor pictorilor din lume, mi-aș arunca privirea asupra acestui vast ansamblu, aș descoperi acolo un poem multiplicat în mii de limbi, pe care nu m-aș plictisi vreodată să-l citesc, ci m-ar încânta și vigoarea limbajului fiecăruia în parte”³³.

Portretistul din volumul *Les Romanciers naturalistes* depășește exactitatea portretistică, vizînd interpretarea cu fulgerări de intensă expresivitate în cazul coloșilor, care fie că au dominat un secol cu superba lor prezență, ca Victor Hugo, fie că, dincolo de operă, creatorul, ca om, întruchipează o energie masivă, ca Balzac ori Flaubert.

Capitolul despre autorul doamnei Bovary este, pe drept cuvînt opera unui pictor de talent, analizînd sistematic și lucid, recompunînd spontan un ansamblu de o violentă intensitate cromatică, entuziasmant prin poezia viziunii. Dacă a fi posibil, am cita întreg capitolul, fiindcă e greu de ales între descrierea înmormîntării lui Flaubert și distanța considerabilă dintre scriitorul condus pe ultimul drum doar de cîțiva prieteni și localnici din Rouen, grotesc insensibili față de artistul care, atîta vreme cît a trăit printre ei, n-a reprezentat prin orizontul lor redus decît o anecdotă prin temperamentul său ieșit din comun. După cum este greu de ales între grandiosul naturii și simplitatea locuinței lui Flaubert, găzduind printre pereții ei goi, ca semn al călătoriilor stăpînului, doar o șa orientală și o farfurie de piele din Cartagina; între ingenuitatea inconformistă a rusticului și rebarbativa personalitate a scriitorului care, printre altele, pretinde că pe Madame Bovary a creat-o anume pentru „a irita” pe realități.

Demonstrația lui Zola, cu un efect de compoziție considerabil, vrea să surprindă omul care nu corespunde mediei comune, artistul cu concepția superioară despre artă: „Gustave Flaubert se află pe de-a-ntregul în cărțile lui; zadarnic îl căutăm aiurea. Nu are nici o pasiune, nu e colecționar, nici vînător, nici pescar. Își scrie cărțile și nimic mai mult. El a intrat în literatură cum se intra odinioară într-un ordin religios, pentru a gusta acolo toate deliciile și tot acolo să moară. El s-a claustrat, scriind zece ani o carte, trăind-o oră de oră zilnic, dăruindu-i totul, respirînd, hrănindu-se și răcorindu-se prin ea. Nu cunosc alt om care să merite mai mult decît el numele de scriitor; el și-a dedicat artei întreaga-i ființă”³⁴.

Se citește însă printre rînduri sensul mai adînc al acestui comentariu, despre soarta artistului, despre insensibilitatea omului de rînd față de operele mari. Intervenind în favoarea lui Flaubert, îl simțim pe Zola sensibil față de propriul său destin, pe care îl socotește mai prejos de al înaintașului său. Tendința de identificare disproporționată cu un personaj literar ilustru este întîlnită frecvent în volumele *Les Romanciers naturalistes* și *Documents littéraires*. În capitolul despre Balzac, de pildă, cînd relatează disputa autorului *Comediei umane* cu criticii, argumentele acestuia pentru apărarea punctului său de vedere ajung, la un moment dat, să se confunde cu însăși argumentația teoreticianului școlii naturaliste.

³⁴ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, p. 111.

Asistăm deci la un interesant proces de multiplicare a propriei ființe, căci lui Zola îi face plăcere, în ultimă instanță, să se descopere în fiecare dintre marii scriitori și să se contemple în ei.

Autorul ciclului *Rougon-Macquart* suferă de o certă megalomanie, care, de ce să nu recunoaștem, îl prinde. Ca romancier, el se aventurează într-o confruntare cu Balzac, cu intenția declarată de a-l depăși: „Voi face, dintr-un punct de vedere mai metodic, ceea ce Balzac a făcut pentru domnia lui Ludovic Filip”.

Preferința lui se îndreaptă spre domnia lui Napoleon al III-lea, iar tendința este de a cuprinde nu evenimente stinghere, ci epoca în întregime, cu implicațiile politice, economice, culturale, sociale, începînd din 1851, anul loviturii de stat, pînă în 1870, cînd, în timpul războiului franco-prusian, după înfringerea de la Sedan, imperiul se prăbușește. Descriind societatea franceză într-o epocă istorică anume, Zola ambiționează să realizeze un tablou cît mai cuprinzător: burghezi înstăriți din provincie (*La Fortune des Rougons*), înalta societate pariziană (*La Curée*), politicieni (*Son Excellence Eugène Rougon*), speculanți de bursă (*L'Argent*), comercianți (*Le Ventre de Paris*, «*Au bonheur des Dames*»), preoți (*Le Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*), militari (*La Débâcle*), savanți (*Docteur Pascal*), pictori (*L'Œuvre*), studenți (*La Joie de vivre*), curtezane (*Nana*), funcționari (*Potbouille*), mici meseriași (*Le Rêve*), muncitori (*L'Assommoir*, *Germinal*), țărani (*La Terre*), într-o impetuoașă tendință de a înregistra cît mai mult și de a avea, grație arborului genealogic, supremația în distribuția grupurilor omenești și în observația fiecărui ins în parte.

În privința oamenilor, Zola este atras de structurile puternice, fizice ori sufletești, simbolic izolate, prin însăși esența personalităților lor, ca cele două personaje feminine — Flore (din *La Bête humaine*) și Françoise (din *La Terre*).

Flore este un gen de adolescentă sălbatică, una din acele figuri de mare candoare sufletească, îndrăgite de scriitor. Ea trăiește intens un sentiment, dar, contrariată în buna ei credință, face un gest neprevăzut, cu urmări catastrofale: strunește caii, înhămați la o căruță încărcată cu piatră, să se ridice sforînd, pe picioarele dinapoi, și îi proptește cu umerii anume să-i țină de-a curmezișul pe linia ferată ca să provoace deraierea trenului în care se afla iubitul ei cu amanta.

Françoise este și ea un fel de Flore, dar cu gesturile mari, convertite în interior. Însărcinată, este violată de cumnatul său, Buteau, pe cîmp, ajutat de nevastă; imbrîncită de Lise, cade cu pîntecele într-o coasă și, mai tîrziu, moare. Ea știe de ce au devenit criminali cumnatul și sora ei, dar din spirit de familie nu îi denunță. Le înțelege setea de proprietate absolută asupra pămîntului și teama să nu-l piardă, căci în alte condiții ar fi fost moștenit de bărbatul ei, Jean Macquart, un venetic. Françoise moare încet, cu ochii fix deschiși, într-o muțenie înnebunitoare pentru fiecare. Căci Jean știe că nevastă-sa este singura lui legătură cu pămîntul și că niciodată ea nu-i va semna testamentul al cărui proiect

l-a ascuns undeva, în fundul unui scrin. Iar ucigașii îi urmăresc orice tresărire a feții, ținuiți de panica de a nu fi denunțați, dar și de a nu fi făcut un gest gratuit, dacă fapta lor criminală ar fi rămas fără urmă.

Flore este o primitivă, dominată de un sentiment unic, total și devastator. Françoise are șiretenia rafinată de secole a țaranului. Ea crede că, murind, restabilește severa armonie a familiei.

Ambele scene expuse mai sus sînt îngrozitoare, dar au ceva tulburător, măreț în hidoșenia lor. Uritul descris de Zola intră de la un moment dat în domeniul fabulosului.

Gestul acestui personaj feminin atît de nuanțat, din romanul *La Terre*, deschide orizonturi nebănuite pentru înțelegerea operei lui Zola, hulită de a fi poposit numai pe culmile spectaculos urite ale existenței umane. Françoise, deși siluită și bestial lovită, nu se răzbună, denunțînd. Ea rezistă primului impuls de a răspunde răului cu rău nu dintr-o filozofie înaltă, ci dintr-un calcul care exprimă și el o concepție de viață. Prin gestul ei, Françoise arată că omul nu capitulează cu desăvîrșire și este în stare să învingă abjecția.

Brunetière i-a reproșat lui Zola că nu a putut să vadă „tragedia unei voințe care gîndește”³⁵. Zola însuși nu a fost preocupat de așa ceva. În prefața la romanul *Thérèse Raquin* el motivează remușcările criminalilor ca „o simplă dezordine organică”, interesul său fiind în primul rînd de ordin „științific”, cu alte cuvinte el era obsedat de gîndul de a face „studiul unui caz curios de fiziologie”³⁶.

Stăpîniți de instinct, un bărbat și o femeie îl omoară pe soțul înșelat și se căsătoresc. Zola vrea să afle în *Thérèse Raquin* unde duce căsătoria fondată pe crimă. Cei doi amanți ajung să se urască, exasperați de fapta lor, învinuindu-se reciproc de complicitate. În cele din urmă se sinucid, nu fără a fi scutiți de niște trăiri atroce, de groază dementială, care nu pot fi puse numai pe seama unor simple dezordini organice.

Romanul *La Bête humaine* este mai nuanțat. Și aici s-a comis o crimă cu urmări devastatoare pentru făptași. O persoană oficială, compromisă în afaceri scandaloase, este omorîtă în compartimentul unui expres de Hâvre, de către un soț înșelat și gelos, ajutat de soția adulteră. Martor unic este un mecanic de locomotivă, aflat întîmplător la intrarea în tunelul ales anume de criminali ca loc sigur unde să înfigă pumnalul în victimă, fără a fi stingheriți de priviri iscoditoare.

E destul să recitim scena de la tribunal unde sînt aduși la confruntare toți trei, o dată cu alți suspecți, pentru a ne da seama că din acel moment se declanșează drama femeii și a martorului nedorit. Ea, temîndu-se să nu fie denunțată, dar și umilită cînd înțelege că bărbatul presupune adevărul; el, oscilînd nehotărît între sentimentul datoriei și o infinită milă și înțelegere față de zbuciumata ființă hăituită;

³⁵ F. Brunetière, *Le Roman expérimental*, în „*Révue des Deux Mondes*”, I (1880), III-ème période, XXXVII-ème volume, 15 février, p. 935–947.

³⁶ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Préface de la deuxième édition, Paris, Fasquelle, 1955, p. 7–13.

deoarece el însuși a trecut prin stări similare, fiind, prin ereditate, oricând pe punctul de a comite o crimă.

Desigur, ar fi un exces de a încerca o apropiere între *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski și romanul lui Zola pe linia dramei păcatului și a mintuirii prin umilire, dar nu putem nici-accepta fără rezervă punctul de vedere al lui Marc Bernard din *Zola par lui-même*. Luînd sub semnul absolutului afirmațiile scriitorului din diferite prefețe la romanele sale, autorul cărții susține că în *La Bête humaine* domină numai animalul din om, împins de la spate de legi obscure, și că ucigașii nu sînt striviți decît de efectele unei lente și neiertătoare descompuneri fiziologice³⁷.

Obscure procese de conștiință există totuși în opera lui Zola. Și în *L'Assommoir*, tablou prin excelență critic al vieții muncitorilor, se produce un salt surprinzător de conștiință. Gervaise, personajul principal, fiica unor bețivi, alcoolică și ea, a fost în tinerețe modestă, simpatcă, harnică, plină de gingășie față de copii și de primul bărbat, care o părăsește într-o mizerie cruntă. Nici după căsătoria cu tinichigiul Coupeau nu duce o viață mai bună. Rudele lui o primesc cu răceală, lipsa de bani e apăsătoare. Coupeau se îmbată tot mai des. Accidentul și toate întîmplările pe care acesta le atrage după sine o împing pe femeie spre viciu. În această mizerie materială și morală, umanitatea nu a fost anulată. Gervaise se rușinează de faptele ei și se mărturisește într-un gest de umilință în fața lui Goujat, care, iubind-o în taină, o adună de pe drumuri ca să-i dea o bucată de pline. Scena pe care o transcriem urmează momentul cînd femeia înghite, plîngînd, ultimele firimituri: „Gervaise se ridică. Sfirșise. O clipă a rămas cu capul plecat, stînjinită, neștiind ce aștepta el în schimb. Apoi, fiindcă i s-a părut că vede o lumină aprinzîndu-se în ochi, își duse mina instinctiv la cămașă și desfăcu primul nasture. Dar Goujat ingenunchie, îi luă mîinile și șopti:

— Vă iubesc, doamnă Gervaise, oh! vă mai iubesc încă, după toate cîte s-au întîmplat, vă jur!

— Nu spuneți asta, domnule Goujat! strigă ea înnebunită să-l vadă acolo, la picioarele ei. Nu, vă rog, îmi faceți rău!

Și fiindcă el repeta că alt sentiment tot așa de frumos nu-i va fi dat să trăiască, ea se zbătu disperată.

— Nu, nu, nu mai pot, mi-e rușine, e prea mult... pentru numele lui Dumnezeu! ridicați-vă. Eu trebuie să ingenunchez la pămînt”³⁸.

Scriitorul care urmărește experimental, științific, rece, obiectiv („Am studiat destrămarea unei familii de muncitori, tatăl și mama decăzuți, fata stricată de exemplele proaste, influențată în mod fatal de educație și mediu [...]”), dezvăluie fără voia lui dureri profund omenești, cu valoare universală. De aceea socotim că nu îi avansăm prea mult dacă recunoaștem că, fără să știe, a îmblînzit monștrii creați de el cu bună știință, dîndu-le o tulburătoare poezie. Pe fața lui Jacques Lentier, cu porniri criminale, apare surisul visător care-i dezvăluie șovă-

³⁷ Marc Bernard, *Zola par lui-même*, p. 122.

³⁸ Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Fasquelle, 1965, p. 478—479.

iala între uman și zoologic. În privirea abrutizatei Gervaise, la nuntă, când rupe din gîscă, curgîndu-i grăsimia printre degete, se vede pîlpîindu-i speranța în viitor, pentru că își poate roti ochii lucitori de bucurie de la odaia plină de mobile de ocazie, la care a visat din copilărie, la invitații ceremonioși, care îi dau pentru o singură dată respectul cuvenit femeii măritate. Să ne amintim de simplitatea și severa cuviință rustică, în descrierea momentului cînd Jean Macquart o cere de nevastă pe Françoise, dar și de înfrorarea tainică învăluită în indiferență cu care ei se iubesc pe cîmp, direct pe pămînt, gestul lor răspunzînd simbolic marilor rituri ale naturii, sau de scenele de dragoste dintre Severine și Jacques Lantier, de o gravă senzualitate, fără să fie însă lasciv licențioase. Ei descoperă sfioși o bucurie adîncă la limita dintre viață și moarte. În roman sînt pagini pline de sensibilitate și uimire în fața revelației vieții, care te fac să uiți că oamenii care le trăiesc sînt sortiți să fie ucigași.

Această lume fantastă și decăzută este datorită — dincolo de toate obiecțiile — unui scriitor îndrăzneț, care știe să evoce cu mijloace artistice proprii. Un Jacques Lantier și o Gervaise îndrumați, împotriva naturii lor, spre o existență neîntinată s-ar risipi în neant de la primii pași, iar Zola n-ar fi decît un obscur imitator. Meritul lui nu este de a fi zugrăvit, cu oricîtă competență, „bestia umană”. Bineînțeles, un element important este acela de a insinua, în limitele artei, existența unei acute probleme sociale — șomaj, alcoolism, prostituție, pauperism, exploatare, crimă. Dar ele au existat, iar Zola nu le creează, după cum a arătat Albérès, ci le obsearvă și le descrie. Raportarea la cauze social-economice o găsim și la alți scriitori. Balzac, creatorul lui Vautrin, face foarte multă teorie. La fel frații Goncourt în *Renée Maupérin* și Daudet în *L'Immortel*. În romanele *La Fille Elisa*, *La Faustine*, *Les Frères Zemgano*, alcoolismul, prostituția, declasarea abundă. Opera fraților Goncourt este fundamental pesimistă, promovînd o categorie inferioară și iremediabilă de oameni.

Zola își depășește contemporanii în descrierea mizeriei materiale și a degradării morale care rezultă din ea. Dar, din această existență umană în care nimic nu este aparent pozitiv, el a scos la suprafață mințile anonime care gîndesc candid și stîngaci pentru viitorul omenirii, generînd astfel în literatură o idee tot atît de răspîdită în epocă și de răsunătoare ca și pozitivismul și știința experimentală a doctorului Claude Bernard.

Silvère, adolescentul omorît cu patul puștii de un jandarm în timpul represiunii din decembrie 1851, este înflăcărat de ideile de justiție universală, de fraternitate și umanitate (*La Fortune des Rougon*), Florent, îmbătat de visuri umanitare, crede în izbînda unei mișcări sociale (*Le Ventre de Paris*). Denise Macquart are idei reformatoare. Ea cere să se înființeze în luxosul magazin al lui Octave Mouret un „fond de ajutor mutual” destinat șomerilor. (*Au bonheur des Dames*). Fonduri preventive pentru muncitori vrea și Étienne Lantier. El combate ignoranța ca pe una din cauzele mizeriei maselor și citește la întîmplare cărți de medicină, tratate

de economie politică, broșuri anarhiste crezând în doctrinele epocii și în efectele lor miraculoase pentru societate. În acțiunea sa politică el pune un accent mistic. Opus lui Étienne Lentier, nihilistul Suvarin visează o explozie universală (*Germinal*). Sigismund Buch, evreu instruit, redactor de gazetă, așteaptă revoluția ca pe o apropiată „înnoire socială care trebuie să asigure fericirea celor săraci și umili”. El studiază și încearcă să întocmească pe baze științifice „complicata schelărie a fericirii universale”, imaginând un sistem ideal de conducere, în care banii și interesele particulare să fie suprimate (*L'Argent*).

În comparație cu individualismul tradițional al personajelor din literatura franceză a secolului al XIX-lea, oameni de tipul celor de mai sus, generoși și curajoși, vor să descopere sensul vieții, îngrijorați de soarta omenirii. În căutarea unor forme concrete prin care să fie utili, ei merg însă pe drumuri întortocheate, nesiguri și șovăitori, întotdeauna înfrinți — fie de represiunea legală, forță organizată incomparabil mai puternică decât răzvrătirea lor individuală, fie de o boală ori de slăbiciunea mult mai complexă a constituției lor interioare.

Aici putem aminti despre „adevărul naturalismului”, de care vorbește R.—M. Albérès, descoperindu-l în „depășirea individului: zdrobit, dar înțeles, învins dar glorificat”³⁹. Faptul că omul poate să se înfrunte cu destinul său, cu toate că rezultatul înfruntării produce acea „milă” asupra căreia insistă Albérès, exprimă robustețea sufletească a lui Zola, semnalată și de P. Martino în vasta sa cercetare asupra naturalismului francez⁴⁰. Căci scriitorul care a văzut societatea ca „o mare sumbră”, citeodată ca „o cloacă”, visează și traduce în simboluri proiectele sale pentru viitor, în care, fără îndoială, credea. Altfel nu s-ar putea exprima prin personajul său, doctorul Pascal, repudiat de orașelul de provincie unde locuiește, fiindcă face studii pe cadavre: „Cred în viitorul omenirii și în progresul rațiunii prin mijlocirea științei” [. . .] da, cred în triumful final al vieții⁴¹. După cum n-ar fi putut scoate din lumea în agonie a romanului *La Joie de vivre*, chipul fetei Pauline Quenu, care simbolizează în roman bucuria de a trăi. Înzestrată cu o sănătate fizică și morală deosebită, ea, care ar fi avut toate motivele să fie nefericită, cu o vitalitate uimitoare și cu multă înțelegere față de oamenii care au înșelat-o, se dedică senină creșterii unui copil străin, cu toate că își dorise cu ardoare un copil al ei. Pauline este chipul ideal de femeie al scriitorului. Tinărară, solidă, ea se pregătește pentru viață, citește de la paisprezece ani o bibliotecă medicală și știe tot ce altor fete de vîrsta ei le era interzis, rămînînd în fond pură, atît trupește, cît și sufletește, întocmai ca Flore, din *La Bête humaine*. Visul ei este să „cunoască totul”, pentru a putea „vindeca totul”.

³⁹ R. — M. Albérès, *L'Histoire du roman moderne*, p. 63.

⁴⁰ P. Martino, *Le Naturalisme français (1870 — 1895)*, Sixième édition revue et complétée par R. Ricatte, Paris, Armand Collin, 1960.

⁴¹ Émile Zola. *Le Docteur Pascal*.

Căldura și pasiunea pe care le pune Zola în opera sa contrazic încă o dată teoriile naturaliste după care scriitorului i se cere să exprime cât mai detașat faptele cele mai banale din viață într-un studiu aplicat și fără iluzii.

La Débâcle este însă unul din romanele care degajă fără restricții încrederea în viitor a autorului său. După război, fostul caporal Jean Macquart, găsindu-și casa arsă, pământul scormonit de schije „[...] pleacă îndreptându-se spre viitor, spre munca grea dar măreață a Franței întregi, care trebuie să se înalțe iar din ruine”⁴². Tablourile întunecate de pe cîmpul de luptă alternează în carte cu priveliștile calme din natură. După măcelul de la Sedan, undeva nu departe de orașul în ruine, un țăran care își ară ogorul simbolizează mersul imperturbabil înainte al vieții: „[...] de ce să piardă măcar o zi? Ce, fiindcă se dau lupte, să nu mai cultive nimeni grîne și lumea să nu mai trăiască?”⁴³.

În *Germinal*, după eșecul de moment al grevei și după catastrofa subterană în care și-au găsit moartea atîția mineri, Étienne părăsește colonia carboniferă, îndreptându-se spre centrele muncitorești ale capitalei, pregătit să înceapă noi acțiuni. Drumul lui pe cîmp, primăvara, este simbolic. Tînărul care se îndreaptă, la sfîrșitul romanului, către Paris, nu mai simte vîntul tăios de martie, care l-a biciuit la venirea lui, în colonia minieră, ci aude încolțind semințele în luna lui „germinal”. cînd în pămîntul reavăn se pregătește pe nesimțite recolta viitoare. Grupul de mineri care se îndreaptă spre galerii este și el simbolic: „Oamenii înaintau, o armată neagră, răzbnătoare, care germina pe încetul în brazde, crescînd pentru recoltele secolului viitor, a cărui încolțire va face să troznească pămîntul”⁴⁴.

Știm cum a reacționat critica față de stilul îngreuiat de amănunte al naturaliştilor. Albérès îl învinovățește pe Flaubert de a fi introdus „arta școlărească a descrierii”, prin care înțelege, pe de o parte, „un bizantinism” al expunerii, datorat încărcăturii de detalii, iar pe de alta, o căutare artistică nuanțată, calificată de el drept alexandrină. Și Roland Barthes recunoaște un „artizanat al stilului”⁴⁵ specific lui Zola, Maupassant, Daudet. Criticii vizează în mod deosebit întîrzierea asupra aspectului excesiv decorativ, pitoresc și documentat al acestor scriitori dornici să realizeze o exprimare cât mai științific exactă a realității, trădînd astfel „realitatea semnificativă” promovată de Balzac.

Zola inventariază într-adevăr meticolos mobilierul, obiectele de preț din sălile de ședință ale Senatului, din palatele și încăperile luxoase de pe Champs-Élisées, revărsarea mărfurilor de pe tarabele din Paris, a mărunțișurilor din vitrina unui magazin de galanterie, cu interesul cu care privea tablourile cînd frecventa Salonul oficial de pictură. Dar el

⁴² Émile Zola, *La Débâcle*, Paris, Fasquelle, p. 501.

⁴³ Émile Zola, *La Débâcle*, p. 260.

⁴⁴ Émile Zola, *Germinal*, Paris, Fasquelle, 1961, p. 499.

⁴⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 96.

nu știe să ocolească pericolul atracției spre exactitatea termenilor tehnici și alunecă în compoziții plictisitor confectionate, nu numai prin abundența elementelor științifice, ci și printr-o încercare de a spune totul despre obiectul descris — o locomotivă, uneltele minerilor, mașinile din fabrica unde lucrează Goujat —, ceea ce l-a pus din nou față în față cu criticii, reproșându-i-se, în ciuda ambiției sale, tocmai inadvertențele și inexactitatea de amator. Despre arta literară, gândindu-se la efectele naturalismului, G. Călinescu a spus, printr-o imagine poetică, un mare adevăr: „Nu încerci o emoție muzicală mai puternică la un concert decât, în loc să stai în sală, viri capul sub capacul negrului pianoforte, luîndu-ți note în caiet și de felul cum se mișcă ciocănașele”⁴⁶.

Ceea ce ni se pare de luat în seamă în modul de a scrie al lui Zola nu sînt detaliile, ci efectul moral al unui tablou, în totalitatea lui. La un moment dat, în *L'Assommoir* este descrisă cu amănunte casa locuită de familia Lorilleux, adică sora și cumnatul lui Coupeau, unde tinichigiul își aduce viitoarea logodnică să o prezinte rudelor. Nu reținem aici nici numărul etajelor, nici curtea interioară cu pavajul stricat, zdrențele întinse la uscat, pe sfoară, găinile cu picioare chircite, copiii murdari și buboși, nici zidăria cenușie, pe alocuri desprinsă, cu pete galbene ca mîncate de plagă și urme murdare lăsate de apa de ploaie prelinsă de pe acoperiș, nici lemnăria crăpată a scărilor mirosind a leșie și hazna, nici ferestrele pe unde se întrezărește mizeria încăperilor, ci emoția trăită de Gervaise cînd vede o casă care, pentru prima dată o poate socoti, în perspectivă, a ei. În același roman putem urmări, o dată cu alaiul nupțial ce întovărășește pe Coupeau și Gervaise, drumul parcurs, după de au trecut pe la primărie, prin centrul Parisului, privind orașul de la înălțimea ameteitoare a coloanei din Place Vendôme, vizitînd în grabă sălile Luvrului, trecînd pe sub Pont Neuf și oglindindu-se în apele pline de murdării ale Senei. Drumul care ține loc de călătorie de nuntă este interesant nu prin detaliile străzilor sau ale muzeului, ci pentru că prilejuiește nuntașilor comentarii exprimînd reacția față de centrul luxos al capitalei, a locuitorilor unor cartiere mărginașe, aflați pentru prima oară în inima Parisului.

Reflexii asemănătoare putem face și despre catedrala dintr-un orășel de provincie, a cărei rigiditate impunătoare, descrisă cu amănunte arhitectonice, are efecte teribile asupra excesivei sensibilități nervoase a personajului feminin din *La Conquête de Plassans*, sau interiorul bursei pariziene, din romanul *L'Argent*, văzut de sus, „à vol d'oiseau”, de unde agitația de furnicar a oamenilor, reduși ca dimensiune, produce martorului întîmplător, care nu și-o poate explica, o milă covîrșitoare.

Există însă pagini în care artistul depășește obsesia inventarierii științifice. Apar atunci tablouri expresive, intens colorate, pe spații mari, în care detaliile se pierd, ca în incendiul din finalul romanului *La Conquête de Plassans*, admirat în mod deosebit de Gide; gara din *La Bête humaine*,

⁴⁶ G. Călinescu, *Măiestria*, în volumul *Scrieri despre artă*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1968, p. 122 (după „Contemporanul”, nr. 49 din 7 decembrie 1962, p. 1)

atmosfera îmbicsită în fumul locomotivelor în manevră și zgomotul asurzitor al trenurilor, sosind și plecând cu regularitate obsedantă; greva din *Germinal*. Aici Zola se întrece pe sine. Construiește fantastic, plantează păduri misterioase, în care mișcarea și răsuflarea mulțimii dezlănțuite seamănă cu o simfonie. Surprinzătoare aici este grandoarea minerilor în grevă, cu toată mizeria lor fizică. Zola îi așază în grupuri, bărbații de o parte, femeile de alta, ca să le poată urmări manifestările caracteristice fiecăruia sub semnul speciei. Bărbații, întârșiți de muncă, ascultă serios, cu ochii sticloși de furie și gurile deschise amenințător. Femeile se strâng, mai întâi grave ca la biserică, apoi delirează excitate la gândul dreptății și al puterii. Iar vorbitorul, nemișcat, în picioare, pe un trunchi de copac slujind drept tribună, domină mulțimea printr-o exaltată dăruire de sine.

Biografia lui Zola⁴⁷ pretinde că el este creatorul romanului despre muncitori. Afirmatia nu se susține. *L'Assommoir* apare în 1877. La acea dată trecuseră mulți ani de când, prin *Le Compagnon de Tour de France* de George Sand, prin *Claude Gueux* și *Les Misérables* de Victor Hugo, proletarul devenise erou de roman. Zola însuși scrie despre *Germinie Lacerteux* că Edmond de Goncourt a introdus poporul în roman, eroul cu șapcă și eroina cu bonetă.

La George Sand, proletarul este meseriașul cu suflet nobil, înconjurat de simpatia clasei de sus. La Hugo, el este omul sărac, mîndru și curajos, dezinteresat, capabil de gesturi mărețe. Dar nici George Sand ori Victor Hugo, nici E. Zola în *L'Assommoir* n-au reprezentat clasa muncitoare din 1848 și, respectiv, din 1870. Stimulați de destinul maselor și de lecturi, ei încearcă să induioșeze, dar conflictul dintre clase nu e vizibil în operele lor.

Ceea ce aduce nou Zola în literatura franceză prin romanul *Germinal* este tabloul larg al muncitorilor mineri. De la strigătul de oroare al doamnei de Sévigné în secolul al XVII-lea, când a văzut minierii din Auvergne, la declarațiile patetice din secolul al XIX-lea ale doamnei Desbordes-Valmore, provocate de evenimentele de la Lyon, în afară de un pasaj din romanul *Lucien Leuwen* al lui Stendhal și poemul lui Hugo *Joyeuse vie* din ciclul *Les Châtiments*, viața muncitorilor industriali nu știm să fi preocupat pe alți scriitori francezi.

Ca să-și respecte teoriile, Zola încearcă și aici să vadă cit singe viciat curge în vinele cutărui urmaș al prostituetei Gervaise. Dar după lectură nu se reține rețeaua ereditară, ci dramatismul vieții minerilor. Romanțierul scoate la suprafață un univers real, halucinant și profund nu prin transcripția detaliilor, ci prin ansamblul de aparență fantastică.

În *Germinal*, ca și în toată opera sa, Zola artist se verifică în scenele de masă, în care culoarea și mișcarea au amploare de epopee. El a creat o mulțime imprevizibilă dintr-o familie, dar nici unul dintre membrii ei nu a devenit erou. Zola a născut o lume imensă, apăsătoare, greoaie. Dar singurul erou creat de el este scriitorul însuși în momentul lansării cunoscutei invective din *J'accuse!*

⁴⁷ Alexandre Zavère, *À la gloire de Zola*, Paris. Éditions „Nouvelle Revue critique”, 1946.

Încercînd să descopere valoarea naturalismului, Anatole France îl prețuiește pentru faptul că reprezintă întoarcerea la natura reală, altădată disprețuită de romantici, și îl definește ca o revanșă a rațiunii asupra fan-teziei. Dar, scrie el în continuare, nefericirea a făcut ca naturalismul să cadă în puterea și sub influența lui Zola. Din acel moment, dacă faptele mari pot fi alăturate celor mai puțin însemnate, așa cum pe vremea Împe-riului roman senzualismul grosolan a creat premisele reacției ascetismului, școala de la Médan a contribuit la generarea prin contrast a simbolismului.

Recitîndu-l pe Zola în întregime, înclinăm să-i dăm dreptate lui Anatole France. Teoreticianul este restrictiv. Scriitorul însă lărgeste cîm-pul de creație. Zola naturalistul, închistat în rigorile termenilor, prin erorile și exagerările sale deschide fără să bănuiască drumul unor noi căutări în literatură.

Este drumul neașteptat care duce de la naturalism la simbolism.



Interpretarea lui Anatole France privind procesul rațional al evo-luției naturalismului nu este singulară. Fiindcă în cel de-al treilea paragraf dedicat operei lui Émile Zola, urmărind în mod deosebit ecoul acesteia în țara noastră, nu putem să nu semnalăm pe unii literați români care s-au exprimat, fie chiar și indirect, despre selecția posibilă în lumea artelor, ca urmare a exceselor aplicării formulei naturaliste.

Nicolae Iorga, la începutul carierei sale de critic literar, schițează în „Lupta” din 1890 ⁴⁸ o trecere în revistă a reacțiilor curente față de nou-tate, atît a clasicilor față de romantici, cît și a romanticilor față de realiști. Criticul se oprește asupra unor momente spectaculoase de rezistență, ca cel pe care îl reprezintă Sainte-Beuve față de romanul realist. După „rea-lismul de tip zolist”, Iorga semnalează apariția altei școli, cu principii și aspirații cu totul opuse celei precedente. El se arată interesat de scandalizarea firească a „prorocului realiștilor”, cum îl numește pe Zola, față de libertățile școlii noi, romancierul naturalist manifestîndu-se așa cum s-au manifestat, la vremea lor, Luce de Lancival și Victor Hugo.

În același an, „Literatorul”, într-un atricol despre școlile literare ⁴⁹, se preocupă de ciocnirea dintre formulele noi cu cele tradiționale, pázite cu înverșunare de criticii consacrați. Lupta nu este de loc simplă. La orice încercare a reprezentanților celor dintii de a ieși din calea bătută, adepții formulelor depășite scot strigăte „mai sfîșietoare decît gîștele salvatoare ale Capitoliului”. La rîndul lor, cei din tabăra adversă, încă nesiguri pe situație, simt nevoia să-și însoțească inovațiile din practică, de manifeste : „La țipetele vechii direcțiuni, răspund strigătele cele noi, și lupta se deschide crudă, îngustă și de o parte și de alta”. Una dintre dominantele articolului este ideea că germenii școlii noi se află chiar în sinul școlii vechi. Sînt date aici mai multe exemple, mai ales pentru momentul trecerii de la romantism

⁴⁸ Nicolae Iorga *Bătrîni și tineri*, în „Lupta”, VII, 1890, nr. 1094, 8 aprilie, p. 3.

⁴⁹ Polit, *Școalele literare*, în „Literatorul”, XI, 1890, nr. 1. p. 10-12.

la realism, dar se deschide și o perspectivă pentru ce avea să urmeze când Balzac, Flaubert și Zola își vor fi spus ultimul cuvânt.

Foarte aproape de punctul de vedere al lui Anatole France este C. Dobrogeanu-Gherea în articolul *O problemă literară*. El semnalează diferențierea care se operează în însuși curentul naturalist, situație pe cît de ingrată, pe atît de tipică a trecerii de la descrierea greoaie, creatoare de atmosferă apăsătoare, mizînd pe amănuntul fiziologic, la „lirismul personal” și la „misticismul spiritist”, care „nu are absolut nimic a face cu naturalismul” din opera lui Guy de Maupassant, socotit de el drept „geniul formulator” al acestui curent, sau cu dizertațiile „psicho-filozofice” ale lui Paul Bourget. În „misticismul” și „lirismul umanitar” din opera „naturaliștilor” Tolstoi, Dostoievski, Elliot, criticul român detectează fenomenul unei noi formule artistice: „[...] naturalismul cere artistului să creeze operele sale din elementele reale ale vieții înconjurătoare, curentul nou, dimpotrivă, își plămăuiește operele sale din adîncimile fanteziei neînfîrte; naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, curentul nou își ia teme cu predilecție din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate; artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte”⁶⁰.

C. Dobrogeanu-Gherea îl califică pe Zola drept unicul scriitor în stare să ignoreze procesul estetic cu efecte insolite în substanța intimă a naturalismului, motiv pentru care îl și tratează în termeni oarecum peiorativi față de Maupassant. Părerea lui este că Zola a rezistat tentației mistice, pe de o parte, slujit de „capul său practic”, iar pe de alta, datorită faptului că artisticește este mult mai puțin realizat față de oricare dintre romancierii citați.

Exprimări de felul celor de mai sus ne incită curiozitatea, nu atît pentru că ar corespunde opiniilor franceze, fără a se confunda însă cu ele, ci mult mai mult pentru satisfacția intelectuală de a verifica sensibilitatea românilor la noutate, promptitudinea și modul lor viu și personal de a interpreta speculațiile estetice inerente procesului creator al epocii. Interesul vădit pentru curentul literar legiferat în Franța de Émile Zola corespunde unei stări de lucruri obiective. Și la noi, ca pretutindeni, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea devenea din ce în ce mai acută problematica socială, virtuțile științei exercitau o atracție tot mai accentuată, moravurile și concepțiile vieții moderne se cereau să fie pătrunse în complexitatea lor, și dezvăluite cu cinism. Toate acestea nu puteau să nu aibă efecte remarcabile în psihologia oamenilor și să nu le stîrnească gustul pentru literatura care le descoperă și li ține la curent cu fondul de idei caracteristic unei realități trăite de ei.

Efectul imediat a fost numărul considerabil al traducerilor, chiar dacă unele din ele se datoresc unei intenții strict comerciale. Nume răsunătoare ca Flaubert, Balzac, Goncourt, Daudet, Maupassant, Zola, Turghe-

⁶⁰ C. Dobrogeanu-Gherea, *O problemă literară*, în *Studii critice*, vol. III, ediția a IV-a, București, Alcala, 1925, p. 248.

niev, Dickens sînt tot mai frecvente, atît în cotidienele de mare circulație, cît și în publicațiile efemere din capitală ori din provincie. A încerca să cuprindem în totalitatea lor măcar traduceri din opera lui Zola ar fi o utopie, mai cu seamă într-o cercetare cu profilul celei de față. Pentru satisfacerea curiozității semnalăm că în luna august 1882 cotidianul „Românul” începe publicarea romanului *Thérèse Raquin*⁶¹.

Revine însă în primul rînd revistelor socialiste meritul de a fi popularizat mai conștiințios operele realiștilor și ale naturaliștilor. În cazul lui Zola, preferințele s-au îndreptat spre povestiri și, în general, spre texte de mai mică întindere sau fragmente de romane⁶², romanele în întregime rămînînd să fie comentate pe larg și apreciate mai ales pentru fondul lor social, în articole și recenzii⁶³. Ceea ce ni se pare îndreptățit a lua în considerație este faptul că scriitorii iau atitudine față de falsificarea prin recenzii inexpressive sau confuze, ori prin traduceri necorespunzătoare a înțelesului adevărat al unei opere. C. Dobrogeanu-Gherea, de exemplu, critică⁶⁴ modul cum a fost recenzat Zola în săptămînalul „Epoca literară” al lui Gh. Panu. Ion Nădejde, la rîndul său, este nemulțumit⁶⁵ de traducerea romanului *Nana*, publicată în paginile ziarului „Apărarea”. Contrariat de dezinteresarea unor publicații față de respectarea nuanțelor de limbă care accentuează neconcordanța dintre original și transpunerea în românește, Gherea arată în articolul *Înrîurirea traducerilor*⁶⁶ cît de folositor ar fi pentru dezvoltarea literaturii noastre dacă ar fi traduse într-o limbă corectă și frumoasă operele principale ale lui Balzac, Stendhal, Goncourt, Daudet, Maupassant, Zola.

O anchetă a „Evenimentului literar”⁶⁷, în 1894, în legătură cu ce se citea la noi înainte și după apariția *Dramei Parisului*, stabilește pentru anul în curs că autorii cei mai solicitați sînt, dintre străini, Guyau, Letourneau, Zola, și Maupassant, iar dintre români, V. Conta și I. L. Caragiale.

⁶¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, în „Românul”, XXVI, 1892, 9–10 august, p. 1–2.

⁶² *Revîrsarea*, năvelă tradusă de I. Nădejde, în „Contemporanul”, II, 1882–1883, p. 641–650, 721–728; *O cușcă cu fiare sălbatice*, schiță tradusă de Emil (Const. Mille), în idem, p. 753–758; Cum se moare, traducere de I. Nădejde, în idem, p. 774–780; *Lili*, schiță tradusă de I. Nădejde, în idem, III, 1883–1884, p. 1–6; *Amintiri*, traducere de I. Nădejde, în idem, p. 45–51; *Moartea lui Olivier Bécaille*, traducere de I. Nădejde, în idem, p. 361–369, 441–450, 481–484; *Roma*, în „Lumea nouă literară și științifică”, II, 1895, nr. 7, p. 5–6; nr. 8, p. 7; nr. 9, p. 7; nr. 10, p. 7; nr. 11, p. 7; *Nana*, în idem, III, 1895, nr. 7, p. 5–6; *Scotile domnului Chabre*, în „Școala nouă”, I, 1889, p. 13–16, 47–48, 56–69, 103–112, 126–134, 156–160, 175–176, 178–185; Apud Ovidiu Papadima, *Bibliografia periodicelor socialiste* (lucrare în manuscris).

⁶³ I. Nădejde, *Lourdes*, în „Evenimentul literar”, I, 1894, nr. 33, 1 august, p. 1.

⁶⁴ C. Dobrogeanu-Gherea, *D. Panu asupra criticii și literaturii*, în *Studii critice*, vol. III, București, Alcalay, 1925, p. 131–202.

⁶⁵ Verax, *Vai de limbă*, în „Contemporanul”, III, 1883–1884, p. 393–396; *Oameni îndrăzneți*, în idem, p. 467–471.

⁶⁶ C. Dobrogeanu-Gherea, *Înrîurirea traducerilor*, în *Studii critice*, vol. IV, București, Alcalay, 1925, p. 96–102.

⁶⁷ Emil D. Fagure, *Dramele Parisului*, în „Evenimentul literar”, I, 1894, 26 septembrie nr. 41, p. 2.

Contactul cu literatura franceză, rusă și engleză a ultimelor decenii ale secolului trecut și răspindirea ei implică și o reacție teoretică. Dar nu criticii se disting printr-o participare organizată în aprecierea curentelor literare ale epocii. Despre naturalism, nici Titu Maiorescu, nici Gherea n-au scris lucruri fundamentale. Părerile lor sînt risipite în diferite articole sau în corespondență, cum este cazul cu Titu Maiorescu, și ele trebuie privite mai mult ca reacții imediate la lectură.

Răspunzînd lui Duiliu Zamfirescu în scrisori care, după cum bine știm, nu s-au limitat la nici unul dintre ei la simple confidențe, ci surprind momente complexe din mișcarea artistică și culturală a vremii, Titu Maiorescu găsește limite lui Flaubert, Zola și Maupassant, apreciind numai „căldura lui Dickens: „Sînt și eu cu desăvîrșire de părerea d-tale contra lui Flaubert-Zola. Nu au inimă caldă. Cetesc, recetesc acum pe Dickens. Iată un scriitor cald [...]. Ce măiestrie în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos ! Ce rază de soare peste toate scrierile ! Pe cînd Flaubert-Zola-Maupassant scriu sub cerul cenușiu al scepticilor blazați, și scrierile lor îți devin apăsătoare ca a treia săptămînă de ploaie”⁵⁸. Iar ceva mai departe, în aceeași scrisoare, continuînd să fie exclusivist față de „acești picșoi”, vrea să-i excludă : „fie-le țărîna grea pe mormîntul literar”, pentru a scăpa de efectul nociv al pretinsului „lor realism”.

Cînd criticul „Convorbirilor literare”, care era adept al ideii platoniciene în opera de artă, l-a dat pe Zola exemplu, numărîndu-l printre reprezentanții teoriei adverse⁵⁹, C. Dobrogeanu-Gherea îl combate. Nu atît pentru faptul de a-l fi citit pe romanticul francez că s-a situat pe o poziție contrară celei metafizice, cît mai ales pentru că Maiorescu a putut să-l treacă printre reprezentanții esteticii moderne⁶⁰. Gherea era într-gat pentru că, dacă îl recunoștea pe Zola „un mare talent de scriitor”, în schimb îl considera un „slab critic literar” și „nul” ca teoretician estetic. El îl cen-zura pe Zola, apreciind disproporționat, în raport cu acesta, pe Maupassant, fără a-l respinge însă. Criticul „Contemporanului” era rezervat față de exagerările romancierilor „experimentalî”, al căror teoretician a fost Zola.

Gherea a dedicat naturalismului și opiniilor care au apărut ca urmare a exceselor lui articolul *O problemă literară*, despre care a mai fost vorba în studiul de față. Criticul depășește însă sfera observațiilor curente despre naturalism, provocate de abuzurile lui, cînd îi caută izvoarele, urmărind efectul literaturii romantice a romancierii George Sand asupra romanului rus și apoi traiectoria inversă, de la romanul rus la cel francez, pe care-l socotește tributar celui dintîi : „Dostoievski povestește cu ce impaci-ență nebu-nă așteptau ei apariția unui nou roman de George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar, pe terenul rus, romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvîntului, și acest roman rus influen-

⁵⁸ Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, cu un cuvînt introductiv și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Casa Școalelor, p. 363.

⁵⁹ Titu Maiorescu, *Critice*, (1866—1907), vol. III, București, Minerva, 1915, p. 91.

⁶⁰ C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticii metafizice și științifice*, în *Studii critice*, vol. III, București, Alcalay, 1925, p. 239.

țeară la rindul său așa de mult romanul naturalist francez, încît marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel, s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus”⁶¹.

Cei doi critici reprezintă și cele două direcții distincte de receptare a romanului naturalist la noi, exemplificate prin „Convorbiri literare”, pe de o parte, de „Contemporanul”, împreună cu celelalte publicații socialiste, pe de alta. O trecere în revistă istorică de opinii prilejuiește o expunere sistematică a felului cum au căutat românii nota specifică a naturalismului și, implicit, a lui Zola. Unii sînt refractari, încearcă o repulsie față de orice ar însemna o atingere a purității artei. Alții își arată preferința pentru anume laturi care nu contrazic mersul firesc al literaturii noastre. Dar, dincolo de comentariul estetic valabil pe teren speculativ, de un deosebit interes este faptul că scriitorul român rămîne izolat, nu se abstrage din viața secolului său.

În „Convorbiri literare”, A. D. Xenopol, publicînd în 1883 articolul *Idealism și realism*, nu găsește fericită îndrumarea romanului, ca școală experimentală, spre dezlegarea problemelor fiziologice, în loc să rămînă o epopee în proză care să dezvăluie jocul pasiunilor omenești. Rezultatul unei astfel de orientări devine stinjenitor pentru autorul articolului: „El [romanul] își culege figurile ce le pune în mișcare din păturile tot mai joase ale societății, unde realitatea apare mai crudă și mai puțin acoperită, iar stilul în care e scris lovește bunul-gust și sparie rușinea”⁶².

Mult mai pronunțat împotriva laturii sociale și în total dezacord cu romanul naturalist, experimental și patologic, este Al. Gr. Suțu în *Studii asupra romanului realist din zilele noastre*, apărut în 1884, tot în „Convorbiri literare”. Ca și Brunetière, pe care pare că îl copiază, el atacă realismul ce cultivă naturalismul și receptează realismul în limitele căruia poate trece tradiția marilor maeștri Aristofan, Shakespeare, Molière, La Fontaine. Reprezentanții „actuali” ai curentului, contemporanii săi, sînt socotiți ca fiind „în afară de orice legi”. Cu toate că nu scapă criticii sale unilaterale nici Balzac și Flaubert, trecuți în categoria „meșteșugarilor”, ținta principală a atacului său rămîne Zola și pretențiile sale de știință experimentală: „Scriitorul de romanuri care *ex professo* va voi să ne vorbească știință sau medicină va fi totdeauna surprins în flagrant delict de greșeală, de către medic sau învățat”⁶³. Romanul promovat de scriitorul francez este „fals”, are un caracter exterior, este rece, sec și imoral, cu nefaste consecințe și pentru limba literară. Suțu pledează pentru realismul clasic, armonios, echilibrat. Adevărata literatură pentru el este o „petrecere delicată”, literatura pentru vulg sacrificînd arta: „Ce înseamnă o artă materialistă și experimentală sau fiziologistă se pricepe de la sine: e o artă care jertfește forma materiei, desemnul colorului, simțirea senzațiunii și idealului

⁶¹ *Ibidem*, p. 199.

⁶² A. D. Xenopol *Idealism și realism*, în „Convorbiri literare” XVII, 1883, p. 75.

⁶³ Al. Gr. Suțu *Studii asupra romanului realist din zilele noastre*, în „Convorbiri literare” XVIII, 1884, nr. 6, septembrie, p. 241.

firescului ; o artă care nu dă îndărăpt, nici în fața necuviinței, nici a înjosirii, nici a grosolăniei celei mai nerușinate chiar, care vorbește, în fine, limba mulțimii, aflînd desigur mai ușor de a da arta drept hrană instinctelor celor mai de rînd a mulțimi, decît de a ridica inteligența obștească pînă la înățimea artei, ca și cum arta întreagă ar consta numai cît dintr-o imitațiune shugarnică⁶⁴.

Înverșunat împotriva naturalismului se declară A. Costin (N. Pătrașcu) într-un articol critic despre opera lui C. Mille⁶⁵. Pentru el, naturalismul este un realism multilateral, exemplificîndu-și punctul de vedere cu evoluția literaturii lui Zola, care reprezintă o depășire a curentului prin realizarea unui „idealism pe un fond de mizerie”.

Mai echilibrat față de principiile esteticii naturaliste este M. Strajanu⁶⁶, cu toate că nici el nu trece cu vederea atracția excesivă spre laturile urite ale vieții și pretențiile naturaliştilor de a face știință. Operele lor pot avea un conținut bun, dar sînt lipsite de poleială. Abia după trecerea „acestui nou period de evoluțiune în literatura europeană”, autorul articolului întrevade „reinnoirea vechii alianțe între poezie și știință”.

Receptivitatea sau nereceptivitatea la naturalism influențează pentru un timp creșterea sau pierderea valorii unei opere, apreciată de cele mai multe ori numai după notele ei diferențiale, independent de sinteza acestor note în creația propriu-zisă. Iată deci cum un adversar al „Junimii”, Anghel Demetrescu, preferînd o poezie pură, năzuind să păstreze valorile clasice cîștigate, condamnă în 1898 ca antiestetică proza lui Zola. Romancierul francez se bucură de o efemeră toleranță din partea scriitorului nostru, numai mulțumită „realismului palpitant”, experimentat de el cu „o vigoare de penel rară.” Dar tocmai fiindcă scenele evocate „zugrăvesc fără nici o idealitate pe oamenii de care ne izbim la fiecare pas, ele sînt mai mult niște documente pentru cel ce va întreprinde a scrie istoria epocii decît niște opere de artă în înțelesul înalt al cuvîntului”⁶⁷.

Dar opoziția față de naturalism nu se perpetuează. La „Contemporanul” și la reviste socialiste, de asemenea la „Literatorul”, „Lupta”, „Lupta literară”, „România liberă” și la altele, interesul pentru curentul literar în cauză, confundat mereu cu realismul, nu întunecă sensibilitatea față de operele clasice promovate constant de „Convorbiri literare”. În schimb, readuce în conștiința publică valoarea conținutului de idei al unor opere ca a lui Zola, pusă sub semnul îndoielii. Emoția provocată de noutatea naturalismului se exprimă în cîteva variante care nu se anulează între ele, ci pun un echilibru în acest joc dialectic, urmărit de noi pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 231.

⁶⁵ A. Costin, *Încercări critice*. C. Mille, în „Convorbiri literare”, XXII, 1888, nr. 1, aprilie, p. 40—62.

⁶⁶ M. Strajanu, *Realismul în literatura contemporană*, în „Convorbiri literare”, XX, 1886, nr. 7, octombrie, p. 529—554.

⁶⁷ Anghel Demetrescu, *Poezia și proza, raporturile dintre ele*, în *Opere*, ediție îngrijită de Ovidiu Papadima, București, Edit. Fundațiilor, 1937.

Încă din primele numere „Contemporanul” arată oportunitatea naturalismului: „...cît despre naturalism, spuneam numai că ne-am hotărît pentru dînsul împotriva idealismului și, în scurt, că naturalismul în literatură înseamnă întoarcerea adevărului în locul viselor. Este de mare trebuință să se studieze omul, așa cum este în societate, cu patimile lui, cu urmările lui; fără această cunoștință nu se vor putea stîrpi relele...”⁶⁸. Misiunea socială și morală este și ținta „Evenimentului literar”⁶⁹, revista declarînd în articolul-program lupta deschisă împotriva școlilor ce trăiesc „exclusiv pentru artă”. Toate revistele care au făcut în esență fond comun cu „Contemporanul” se înscriu pe aceleași poziții cu el, susținînd mesajul social al literaturii și al artelor, în general, în concordanță cu optica militanților socialiști. În aceste publicații, colaboratorii mai de seamă pot fi întîlniți succesiv sau concomitent.

Ion Nădejde, sub pseudonimul Verax, comentează în „Contemporanul”⁷⁰ conferința lui G. Panu *Morala în roman și teatru* și pe al lui P. Missir *Libertate, egalitate, fraternitate*, fiind de acord cu vederile lui Panu, care pledează pentru naturalism. Tot el, la „Evenimentul literar”, promovează ideea susținerii scriitorilor care în operele lor ar „concretiza suferințele celor apăsați”⁷¹.

Autoare a unor schițe cu fond naturalist apărute la „Evenimentul literar”, Sofia Nădejde susține în „Contemporanul” o polemică echilibrată cu un semnatar al revistei „Școala română”, care confunda naturalismul cu sălbăticia: „Nu pretind că naturaliștii sînt perfecți, cum ar trebui, dar zic că sînt mai buni decît romanticii, cel puțin teoriile naturaliste sînt mai bune”⁷². Aceleași idei le reia în articolul *Ce scriem!*, apărut mai tîrziu în „Evenimentul literar”. Naturalismul este preluat din literatura franceză pentru că este folositor poporului, dar — observă scriitoarea — cu o singură condiție, dacă se va ști alege neghina de grîu”⁷³.

Rion aderă⁷⁴ la romanul social de tip Balzac pentru motivul că exprimă fenomene sociale complexe, relații între oameni și societăți. Este însă împotriva romanului „experimental” ca *Manon Lescaut* de Prévost, fără a-l confunda însă cu romanul experimental al lui Zola. Ideea experimentului științific plutea în aer⁷⁵.

G. Ibrăileanu, la începuturile publicisticii sale, sub pseudonimul I. Chileanu⁷⁶, ia și el parte naturalismului, motivînd inaderența unor

⁶⁸ Direcția „Contemporanului”, în „Contemporanul”, I, 1881—1882, p. 116.

⁶⁹ *Calea noastră*, în „Evenimentul literar”, I, 1893, nr. 1, 20 decembrie, p. 1.

⁷⁰ Verax, *Conferințele de la Universitate*, în „Contemporanul”, II, 1882—1883, p. 717—720.

⁷¹ Ion Nădejde, *Menirea artei*, în „Evenimentul literar”, I, 1894, 23 iunie, p. 1.

⁷² Sofia Nădejde, *Unor domni de la „Școala română”*, în „Contemporanul”, II, 1882—1883, p. 651—654.

⁷³ Sofia Nădejde, *Ce scriem!* în „Evenimentul literar”, I, 1894, nr. 32, 25 iulie, p. 1.

⁷⁴ Rion, *Arta lăsențioasă*, în „Evenimentul literar”, I, 1894, nr. 11, 27 februarie, p. 1.

⁷⁵ Vezi Dr. A. Urechia, *Ereditatea fiziologică și psihologică*, în „Literatură și știință”, I, 1893, p. 183—242.

⁷⁶ Vezi Ovidiu Papadima, *Revista debuturilor lui G. Ibrăileanu: „Școala nouă”*, în „Limbă și literatură”, XI, 1966, p. 269—293.

la acest curent ca o reacție strict psihologică. Urmind „romantismului modern”, care și-a dat singur sentința fiindcă a înlocuit „realitatea prin ficțiune”, naturalismul a provocat deliberat o ruptură de vechea formulă, prin risipirea iluziilor întreținute de arta de pînă atunci.

Ibrăileanu nu se împacă încă cu ideea că naturalismul a putut fi condamnat de pornografie. O asemenea sentință eronată, scrie în 1895 tînărul critic, nu poate fi în nici un caz datorită unui real produs artistic. Ea nu decurge dintr-o contemplare obiectivă a acestuia, ci provine din pervertirea simțurilor celor care vin în contact cu opera de artă, deformîndu-i fondul profund uman, ceea ce în nici un caz nu se identifică, indiferent de numărul lor, cu actul critic: „Să presupunem că un pictor a creat o operă monumentală, reprezentînd o femeie goală; apoi trebuie să acuzăm noi pe pictor că a avut un scop meschin? Ar fi o nerozie!... și totuși cel îmbătrînit înainte de vreme din pricina desfrîului, va simți aprinzîndu-i-se toate simțurile îndobitocite. Pe cînd un om cu gustul artistic se va împlea de admirație în fața frumuseții trupului omenesc, așa de artistic executată”⁷⁷.

Negînd caducitatea naturalismului, a cărei esență era căutată în descrierile fără menajamente ale vieții interpretate drept pornografie, Ibrăileanu se întîlnește în păreri cu Gherea și Traian Demetrescu.

În comentariile pe marginea operei lui Turgheniev, C. Dobrogeanu-Ghera trasează o graniță între scriitorii din școala lui Zola și Zola însuși. Dacă cei dintîi nu urmăresc decît „a mai bezmeteci puțin somnoroșii nervi ai burghezimii scurse de puteri și de a face să se vîneze romanul”, creatorul familiei Rougon-Macquart „răscumpără aceste păcate prin morală și puternicul său talent, care îndeobște lipsește la toți cei ce s-au luat după dînsul”⁷⁸.

În „Literatorul”, revistă cu tendințe vădit estetizante, neangajată sub raport social-politic așa cum fusese „Contemporanul”, Traian Demetrescu face relații de timp și de spațiu între naturalism și romantism, arătîndu-și încrederea în temeinicia moralei operelor scriitorilor naturaliști față de romantici: „Se pretinde că realismul e mai mult ațîțător de virtuți și rele decît tămăduitor, că o fată sau un tînăr ar fi în stare să cadă în corupțiune citînd, de pildă, pe *Nana*. Cine e de vină? Romanțierul care a descris viața acelei prostituate, în toate amănunțurile ei, ori părintele acelei fete...”. „Gенераția tînără, scrie el, fetele de cincisprezece ani trebuie să citească un roman ca *Madame Bovary* pentru a vedea unde duce educația greșită”. La fel *L'Évangéliste* de A. Daudet, pentru consecințele fanatismului și misticismului: „...aceste scrieri corup, vițiază? Morala naturalistă e adîncă, dar numai s-o știți extrage. Dimpotrivă, romantismul e mai dezastruos. El ametește creerii: E narcotic”⁷⁹.

⁷⁷ I. Chilianu, *Naturalism și pornografie*, în „Școala nouă”, I, 1890, nr. 13, ianuarie, p. 201.

⁷⁸ C. Dobrogeanu-Ghera, „Gенераția nouă” de Turgheniev, în *Studii critice*, vol. II. București, 1926, p. 213.

⁷⁹ Traian Demetrescu, *Noua evoluție literară*, în „Literatorul”, VIII, 1886—1887, p. 283.

Traian Demetrescu schițează și un proces istoric al spiritului de înnoire în literatură, școli și curente literare pînă la Zola⁸⁰. În sfîrșit, cînd ajunge la curentul la modă în epoca sa, este captivat de permanențele acestuia: a crea o lume adevărată prin mijlocirea „metodului” experimental, „pirtie” pe care să meargă artistul, căci literatura „cată să fie” întotdeauna alături de știință, ceea ce a iritat spiritele conservatoare: „Marile adevăruri, la început, întotdeauna au întîmpinat ura și dezaprobarea! Dar naturalismul nu este o fantezie personală, era propria mișcare a inteligenței veacului nostru și trebuia să triumfe”⁸¹.

Tot el a semnalat epoca naturalistă a lui Al. Macedonski, amintindu-și că în 1886 poetul nu numai că era un mare admirator al lui Flaubert și Zola, dar se și străduia să scrie după modelul lor, proiectînd chiar și un roman conceput după crezul naturaliştilor⁸².

Totuși Al. Macedonski nu preia fără rezerve elementele componente decisive ale curentului: „Decăderea sentimentelor ce a trecut peste Europa ca un vînt pustiitor pare în ajun de a-și fi încheiat ciclul”⁸³. Naturalismul, văzut de el într-o imagine sugestivă, ca un vîrtej devastator, este calificat „adeseori josnic”, „alteori anostitor”, cu fraza „ce se tîrăște și nu aleargă decît rar, din cauza amănuntelor plictisitoare”. Dacă discipolii săi l-au pervertit prin „banalități greoaie” și „grosolăanii”, reprezentantul său de căpetenie, Zola, „este și rămîne nemuritor”. Dar poetul român exalta în 1899 tocmai acea parte a operei lui Zola invadată din plin de romantism: *Le Rêve* și *La Faute de l'abbé Mouret*. În schimb, în 1883, prefăcînd un volum de poezii de Th. M. Stoenescu, trece printre „capetele de operă” ale lui Zola romanele *Nana*, *L'Assommoir*, *La Fortune des Rougon*, iar ca să verifice valoarea unei poezii de Stoenescu, o raportează la un episod dramatic din *L'Assommoir*⁸⁴.

Ca dată, poate printre cei dintîi care au comentat, la noi, naturalismul este Barbu Delavrancea, în „România liberă” din 1881. Prilejul s-a ivit atunci cînd scriitorul român, tulburat de jocul actriței Pezzana în rolul bătrînei din adaptarea scenică a romanului *Thérèse Raquin*, publică o cronică elogioasă despre jocul tragedienei. Elogiul interpretării este, indirect, un elogiu al lui Zola. Căci, scrie Delavrancea, atît actrița, cît și autorul cărții au observația „genială” și nu „disprețuiesc” nimic pentru a pătrunde în inima omenească „frămîntată de patimi”. Ambii fac „diseția genului uman”, cu aceleași procedee sau „arme”, cum le spune el. Desigur, efectul interpretării pe scenă a fost tot atît de zguduitoare, pe cît a fost de neașteptat și de viguros romanul însuși. De aceea, scriitorul nostru nu stă la îndoială să facă o comparație foarte la obiect:

⁸⁰ Traian Demetrescu, *Evoluția în literatură*, conferință ținută la 8 februarie 1889 la Ateneul din Craiova, Craiova, Tipo-litografia națională Radian și Ignat Samitca, 1889.

⁸¹ *Ibidem*, p. 13.

⁸² Traian Demetrescu, *Despre Al. Macedonski*, în „Literatorul”, XX, 1899, nr. 1, 20, februarie, p. 3—4.

⁸³ Al. Macedonski, *În pragul secolului*, în „Literatorul”, XX, 1899, nr. 1, 20 februarie, p. 1.

⁸⁴ Th. M. Stoenescu, *Poezii, 1880—1883*, București, Societatea revistei „Literatorul”, cu o prefăță de Al. Macedonski, p. III.

„Lumina a fost prea mare pentru niște diletanți învățați a merge cu ochii închiși; lupta psihologică, exprimată vînjos și real, zgudui prea crud marele simpatie al parizienilor; se dădea chinină unui bolnav de friguri, tratat pînă atunci cu dulceată”⁸⁵.

Ultima parte a paragrafului citat este o altă aluzie la romantism, al cărui miraj și convenții nu îl conving a fi utile pentru evoluția literaturii: „Francezii[...] nu sînt mai înaintați prin romantism decît erau în veacul al XVI-lea”. Întocmai ca Balzac ori Flaubert, Delavrancea își frîna pornirile romantice spre care îl împinge temperamentul său liric, greu de stăpînit. În schimb, optează pentru naturalismul, triumfător prin „geniile” sale, de la Balzac la Zola, ca o „literatură shakespeariană mai științifică”.

Zola este din nou citat în articolul despre Salonul parizian din 1883, cînd este luat ca termen de comparație în analiza modului de exprimare plastică a unor picturi. Delavrancea delimitează granițele dintre literatură și pictură și arată că în pictură, față de literatură, care este mai complexă, efectul naturalismului este dezastruos, pentru că „pictura nu poate avea mijloacele literaturii d-a prezenta vițiul desăvîrșindu-se fără vreo revoltă; ea nu poate să ne prepare printr-o continuitate de scene și descrieri”⁸⁶. Demonstrația critică de mai sus a fost provocată de tabloul *L'Alcool* al lui Beaulieu: „Azi se caută ziua, la amiaza mare, mizeria scabroasă, vițiile deșuchiate și spasmurile pentru a fi zugrăvite. Ce distanță între Courbet și realității fără gust, fără studii și fără talent!”

Subliniem și de data aceasta confuzia dintre realism, naturalism, documente umane, ceea ce nu mai este o noutate. Mișcarea literară românească de la 1880 pînă la Ibrăileanu este recunoscută ca o continuă suprapunere de planuri, cu unele corectări, neglijabile însă, întrucît se vizau trăsăturile secundare, nu elementele de bază ale curentului.

În 1890, N. Iorga preia de la C. Mille rubrica literară a ziarului „Lupta”. Tînărul de atunci, cu antenele sensibilității intelectuale întinse în toate direcțiile, este atras de marii realiști, prin personalitatea cărora, spunea el, natura re trăiește cu deosebită vigoare. Alături de Flaubert, Verga, Tolstoi, Daudet, Huysmans, îl trece și pe Zola, ca urmaș direct al lui Balzac. Suprapunerea noțiunilor realism-naturalism este evidentă. Fără îndoială, avem de-a face cu individualitatea epocii în receptarea noului curent literar. Totuși, N. Iorga are tendința de a opera o diferențiere. Faptul nu mai constituie o surpriză dacă ne amintim chiar și de acea „despărțire a griului de neghină”, reclamată altă dată de Sofia Nădejde. Zola este decretat realist. Surpriza neplăcută o pregătesc însă „ciracii lui neinteligenti”, care „scormonesc canalele”⁸⁷, cu toate că și el are „pauza mușată în gîndul canalelor pariziene”⁸⁸. Dacă unii sînt „industrialiști”, Zola este artist talentat: „Opera lui Zola e o armonie; într-o

⁸⁵ Argus, *Thérèse Raquin. Două-trei cuvinte de clasicism, romantism și evoluțiunea naturalistă. Thérèse Raquin. Émile Zola. Pezzana-secretul geniului său e simetria. Pezzana în Thérèse Raquin*, în „România liberă”, V, 1881, nr. 1148, 7 aprilie, p. 2.

⁸⁶ Argus, *Salonul 1883*, în „România liberă”, VII, 1883, nr. 1790, 17 aprilie, p. 3.

armonie pot intra notele cele mai deosebite, cele mai neplăcute la ureche ; zgomotele cele mai neiertate *singure* au locul lor în total. Brutalitatea lor se stinge în complexul armoniei ; dacă ele n-ar fi, multe altele n-ar fi scoase în lumină deplină, n-ar avea viața lor întreagă”⁸⁹. Cu toate că nu-i gustă epicul, de care face caz Vogue în *Le Roman russe*, și după un moment de ezitare, în unul din primele articole, când îi caracterizează stilul drept „harabaua de fraze tăiate și sughițate”⁹⁰, Iorga ajunge să se entuziasmeze de Zola în ipostaza de creator.

Criticul român este numai împotriva teoriei, imitată și perpetuată de urmași până la pierderea contactului cu realul, care este natura însăși. El se așază de la început pe poziția de respingere a ideii de școală, pentru că impune rețete și minimalizează individualitatea. E dezolat de acel „pantin psychologique”, profestat de teoreticianul Zola, și combate copierea simplistă a detaliilor în dauna esenței. De aceea, Iorga subliniază că arta este umanizare, nu colecție de fotografii, și se întreabă cum Zola, care un e străin de aceste adevăruri, „una predică, și alta practică”⁹¹, întrebare pe care, după cum am văzut, și-au pus-o mai toți contemporanii săi.

Variatatea receptării romancierului francez produce surprize. I. L. Caragiale îl acuză de plagiat⁹² în trei articole consecutive, în ziarul „Epoca literară”, din 1896. Și Brunetière i-a adus o învinuire similară, în legătură cu o scenă din *Nana*, pe care ar fi copiat-o după *La Venise sau-vee* de Thomas Otway. Caragiale semnalează cazul romanului *Rome*.

Pentru noi reprezintă un interes mai mare punerea pe două coloane a textului din *La Débâcle* cu jurnalul intim al prințului G. Bibescu, fost adjunct al generalului Douay în corpul 7 al armatei franceze pe frontul din 1870 de la Belfort, Reims, Sedan. Textele se aseamănă, într-adevăr ; pe alocuri sînt identice. Zola însuși menționează că a avut în mîini acest jurnal.

După ce a constatat asemănarea dintre roman și însemnările ofițerului român, I. L. Caragiale minimalizează creația lui Zola, caracterizînd-o ca „șesătură simplă, intrigă banală, o colosală garnitură documentară”.

Spuneam ceva mai înainte că observații de fond despre naturalism și despre Zola au fost făcute de scriitorii propriu-ziși. Doi romancieri pot fi dați ca exemplu. Duiliu Zamfirescu, situat pe o poziție total ostilă pînă la discursul de recepție de la Academie, când se declară partizanul tuturor curentelor artistice, și Const. Mille, socotit teoreticianul natura-

⁸⁷ N. Iorga, *Critica de jurnal*, în „Lupta”, VIII, 1890, nr. 1245, 14 octombrie, p. 2—3.

⁸⁸ N. Iorga, *De ce nu avem roman?* în „Lupta”, VIII, 1890, nr. 1080, 1 aprilie, p. 2—3.

⁸⁹ N. Iorga, *Realism și pornografie*, în „Lupta”, VII, 1890, nr. 1255, 26 octombrie, p. 3.

⁹⁰ N. Iorga, *Ion Ghica*, în „Lupta”, VII, 1890, nr. 1195, 12 august, p. 2.

⁹¹ N. Iorga, *Este posibil realismul?*, în „Lupta”, VII, 1890, nr. 111, 29 aprilie, p. 2—3.

⁹² *Un caz interesant*; în „Epoca literară”, I, 1896, nr. 2, 22 aprilie, p. 1 (nesemnnt); Caragiale, *Plagiatul Zola-Bibescu*, ibidem, nr. 4, 6 mai, p. 1 ; *Un nou plagiat Zola*, ibidem, nr. 6, 20 mai, p. 3 (nesemnnt).

lismului la noi, scriitorul care și-a însușit metoda naturalistă, convins, mai mult ca oricare altul în epocă, de eficacitatea ei.

Deși își concepe romanele ciclic, în spirit zolist, și cultivă chiar procedee tipic naturaliste, introducând în funcțiune documente de epocă autentice, ca ordinul de zi al generalului Cernat, din punct de vedere teoretic Duiliu Zamfirescu se manifestă deschis împotriva viziunii unilaterale, brutal instinctuală a lui Zola, pe care îl califică „veterinar psiholog”⁹³.

Ca orice creator, Duiliu Zamfirescu face elogiul artei care exprimă viața. Deosebirea apare în legătură cu noțiunea de viață elementară pe care arta este chemată să o exprime, unii fiind adepți ai amănuntului și ai accidentului. Autorul *Vieții la țară* nu se opune ideii de a observa și reține prezentul imediat. O demonstrează lui Titu Maiorescu, atunci când pledează pentru introducerea documentului în literatură. Are însă rezerve față de amănuntul fără semnificație profundă, pe care îl privește cu dispreț, ca pe un „caz”: „În mai toți autorii care au studiat lumea direct, se poate constata lucrul următor: pe atât pe cât ei ne dau pe om în afară, lucrurile merg bine și autorul poate dovedi un mare talent de descriere; de îndată ce intră în lăuntru firii, apare *cazul*: e un lucru studiat, te interesează, poate chiar din punct de vedere psihologic să fie adevărat — dar e un *caz*, un lucru care s-a întâmplat, dar nu se poate întâmpla. Și, atât cât iei parte cu autorul la desfășurarea lui, te miri și îl urmărești, dar după ce ai închis cartea nu-ți rămâne absolut nici o impresie din realitatea vieții”⁹⁴.

Pentru ca o operă de artă să poată rezista timpului, ea trebuie să pornească de la evenimentul particular, dar să ajungă pînă la concept, artistul fiind chemat să scoată din faptul efemer esențialul uman. Ceea ce, după părerea lui Duiliu Zamfirescu, nu poate face naturalistul pentru simplul motiv că se coboară pînă la dezvoltarea și poetizarea celor „mai nerușinate și mai insane lucrări pămîntești”⁹⁵.

Verdictul său este dur: „...sînt dușman neîmpăcat al cazanului și bucătăriei în literatură”⁹⁶. Duiliu Zamfirescu nu încearcă repulsia pentru că ar fi intenționat să rămînă izolat. El socotește un factor necesar pentru romancier a se menține în zona observației largi și a îmbina esteticul cu realul, fără a-l stînjeni: „Dacă ești romancier și știi să scrii, analizează situațiunile filozofice și pune gust în descrierile ce faci — nu căuta cu luminarea colțurile cele mai injuriate și mai murdare ale omenirii”⁹⁷.

Spre deosebire de Duiliu Zamfirescu, Const. Mille este solicitat de Zola în așa măsură, încît îi îmbrățișează întocmai punctul de vedere estetic, îi preia formulele teoretice, le analizează pentru a le pune în valoare și încearcă să le aplice în practică. El subscrie la redarea realității

⁹³ Duiliu Zamfirescu, *Lev Tolstoi*, în „Convorbiri literare”, XLII, 1908, p. 113—115.

⁹⁴ Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, op. cit., p. 59.

⁹⁵ Don Padil, *Palabras*, în „România literară”, VII, 1883, nr. 1888, 16 octombrie, p. 2.

⁹⁶ Don Padil, *Palabras*, în „România literară”, VII, 1883, nr. 1894, 23 octombrie, p. 2—3.

⁹⁷ *Ibidem*.

prin prisma personalității scriitorului⁹⁸ și pentru inspirația din mediul fizic și social imediat înconjurător. Întocmai ca Zola teoretician, contestă rolul invenției și al fanteziei în creația artistică, pledînd, în schimb, pentru romanul de observație⁹⁹. De asemenea, opune rezistență principalelor atacuri aduse „metodului” naturalist: copierea fotografică a vieții și alu-necarea spre fiziologic și pornografie¹⁰⁰, cu subiectivitatea gravă a celui care nu vrea să se lipsească de meritul de a fi trecut printre reprezen-tanții noului curent: „Scriind *Dinu Millian*, eu mă măguleam cu speranța că pot să mă număr printre scriitorii naturaliști”¹⁰¹.

Ca și Duiliu Zamfirescu, visează și el să realizeze omul universal; dar pe alte căi: „... eroul meu, după concepțiunea mea literară, va trebui să fie și vil și măreț, și sceptic și entuziasmat, întocmai cum este omul, cu înălțările și căderile sale. Nu voi face dintr-unul un om emina-mente bun sau rău, dar un om care are și una și alta; nu voi face dar nici un erou perfect antipatic, nici unul perfect simpatic. Va reieși din toate acestea un tip? Nu. Omul meu neavînd nimic extraordinar, va ieși din el numai un *om*, cu trăsăturile șterse și inegale ale omului de toate zilele, cu patimile și sentimentele sale”¹⁰².

Const. Mille este obsedat de ideile pozitivistice ale epocii. El își pro-pune să facă disecția unei virste, vrînd să nu piardă nici un amănunt prin care ar putea să trădeze esențialul. Dar, în ciuda tuturor prejude-căților restrictive, cînd își scrie romanul, cu un fond vădit autobiografic, știe să dea experiențelor trăite de el valoare general umană. Autorul are ceva de spus în numele contemporanilor lui, iar eroul său este interme-diarul acestei confesiuni: „... literatura trebuie să fie icoană a sentimen-telor și năzuințelor, a vițiilor și obiceiurilor veacului în care se produce, oglindind în ea sau patimile omenești, concepțiunile veacului, sau repro-ducînd fidel trăsăturile generale ale societății în care autorul pune su-biectul”¹⁰³.

În romanul naturalist el descoperă toate virtuțile romanului modern al timpului său: „Romanul modern, astăzi, îmbrățișînd sfera întreagă a vieții omenești, se apropie mai mult de știința psihologică și cea socio-logică. În partea care se ocupă în special de individ, scriitorul modern cată să disece omul, patimile și firea lui, pentru a-l arăta lumii astfel cum este, astfel cum l-a făcut mediul social și cel material. În ceea ce privește acest mediu, scriitorul se ocupă de toate fețele lui, arătînd care sînt înrîuririle lui asupra individului, cum ele îl formează”¹⁰⁴. Recunoaș-

⁹⁸ Const. Mille, *Rețeta d'a serie lucruri originale cînd ai talent*, în „Lupta”, IV 1887, nr. 200, 9–10 martie, p. 2–3.

⁹⁹ Const. Mille, *Prodomo mea*, I, în „Lupta”, IV, 1887, nr. 250, 11–12 mai, p. 2–3.

¹⁰⁰ Const. Mille, *Naturalismul și pornografia*, în „Lupta”, IV, 1887, nr. 360, 30 septembrie, p. 2–3.

¹⁰¹ Const. Mille, *Prodomomea*, II, în „Lupta”, IV, 1887, nr. 235, 18–19 mai, p. 2.

¹⁰² Const. Mille, *Săptămîna literară XV. Pro Domo mea*, în ibidem, nr. 250, 11–12 mai, p. 2–3.

¹⁰³ Ibidem,

¹⁰⁴ Const. Mille, *Săptămîna literară. XXXVII. Noul roman al lui Émile Zola. La Terre*, în ibidem, nr. 382, 26 octombrie, p. 2–3.

tem în acest paragraf ideile lui Zola expuse în tonul și ținuta lui Mille. El profită de controversele din presa franceză provocate de romanele *L'Assommoir*, *La Terre*, *Germinal*¹⁰⁵ pentru a face largi comentarii și teoretizări. Dacă în articolul citat mai sus semnaleză echilibrul romanelor de tipul celor ale lui Eugène Sue, Al. Dumas-père, Victor Hugo, o dată cu apariția ciclului *Les Rougon-Macquart*, nota comună fiind problematica estetică a modernității, sînt situații cînd discuția alunecă spre fondul social și etic, observîndu-se la Mille plăcerea și siguranța pledoariei: „Atît din *L'Assommoir*, cît și din *Germinal* reiese că poporul suferă și că în curînd lupta se va sfîrși în folosul dezmoșteniților”¹⁰⁶.

Const. Mille este preocupat de idealul artistic, de noțiunea de școală literară, de modă, toate reprezentînd în ultimă instanță procesul istoric de înnoire, la care ținea în mod deosebit.

Din această expunere ne-am putut edifica asupra receptării lui Zola și a naturalismului la noi, receptare care nu a fost de loc monotonă.

De un deosebit interes ni se pare însă faptul că scriitorii noștri iau pe Zola drept pretext pentru perspectivarea romanului românesc.

Este unanim recunoscut că în epocă Zola a avut un ecou considerabil în țara noastră, depășind chiar pe Balzac. Și aceasta se datorește poate tocmai faptului că știa să pătrundă adînc viața oamenilor, descoperindu-le atît de scormonitor suferințele și pedalînd mereu pe latura socială. Căci Zola — spre satisfacția cititorului român de la sfîrșitul secolului trecut — nu se abstrage de la realitatea epocii sale. El intră însă în această realitate într-un chip care a părut scandalos și mai poate părea încă. Dar să nu pierdem din vedere că gustul evoluează după cum se schimbă concepția de la o epocă la alta și că V. Alexandrescu-Urechiă, de exemplu, condamna în 1863 literatura acelor ani ca „desfrînată”, iar în 1867 Nicoleanu socotea cărțile scriitoarei George Sand *Lélia* și *Indiana* drept „romanturi” cu influență rea. De la asemenea concepții pleacă Aron Densușianu cînd, aruncînd o privire asupra literaturii române, protestează împotriva obscenităților introduse prin import din străinătate, recunoscînd totuși, dezarmat, că este singurul mijloc de „a introduce și a lăși gustul de lectură de sus pînă la cele din urmă clase ale societății”¹⁰⁷, ca și N. Pătrașcu¹⁰⁸, atunci cînd scrie în „Convorbiri literare” despre Const. Mille și concepțiile sale asupra literaturii.

De altfel, autorul romanului *Dinu Millian* a fost mereu în atenția contemporanilor, care l-au discutat raportîndu-i opera la naturalism și la Zola. N. Iorga l-a numit „un Vallès corcit cu Zola”¹⁰⁹, făcîndu-i un întreg rechizitoriu în articolul din „Lupta”. Pe același ton revine și în alte ocazii. Parafrazîndu-l pe Stavri, care se întreabă dacă romantismul

¹⁰⁵ Const. Mille, *Săptămîna literară*, ibidem, nr. 354, 23 septembrie, p. 2—3; *Săptămîna literară* XXXII. *Interdicțiunea dramei L'Assommoir*, în ibidem, nr. 377, 21 octombrie, p. 2—3.

¹⁰⁶ Const. Mille, *Interdicțiunea dramei L'Assommoir*, ibidem, p. 3.

¹⁰⁷ Aron Densușianu, *Cercetări literare*, Iași, Editura Librăriei Școalelor, 1887, p. 419.

¹⁰⁸ N. Pătrașcu, *op. cit.*

¹⁰⁹ N. Iorga, *D. Mille*, în „Lupta”, VII, 1890, nr. 1139, 3 iunie, p. 2.

este ultima fază a literaturii, Iorga mută centrul atenției de la romantism la naturalism. Bineînțeles, falsa lui nedumerire apare numai pentru a aduce vorba de Mille: „Naturalismul însă este oare în această fază? Mille a crezut-o, s-a coborât de la schița talentată a lui *Dinu Millian* la nuvele care din respect pentru ochi nu se citesc”. În continuare, Iorga îl semnalează ca o „realizare” a naturalismului și pe Barbu Delavrancea, „care — o naivitate a artiștilor de talent! — se crede realist și plagiază resturile bucătăriei lui Zola. Cercetarea și imitarea naturii se impune azi, însă fiecare scriitor trebuie să-și păstreze prisma sa și să n-o schimbe pe a altuia, fie el om de geniu”¹¹⁰.

În raport de literatura de tipul „documentelor omenesti”, promovată de frații Goncourt și Zola, îl analizează Iorga și pe Delavrancea. Cele mai multe referiri le face însă tot la Zola, atunci când definește epicul și când analizează tematica, tipurile și procedeele artistice ale acestuia¹¹¹.

După o serie de articole despre scriitori români, perspectiva mereu în raport de literatura franceză și rusă a epocii, N. Iorga formulează în două rânduri întrebări semnificative: *Încotro mergem?*¹¹² și *De ce n-avem roman?*¹¹³, anume pentru a relua, de astă dată sub formă de sinteză, problema atât de dezbătută a situației literaturii române la sfârșit de secol. Cît anume însemna atunci Zola se poate vedea din felul în care este adus mereu în discuție, în raport de opera și concepțiile lui estetice fiind valorificată și producția epică de la noi, fie că e vorba de romane ca *Ciocoi vechi și noi* ori *Brazi și putregai*, fie de nuvelistica lui I.L. Caragiale, I. Slavici, Barbu Delavrancea.

Luînd ca punct de plecare tot răspîndirea naturalismului și dezvoltarea literaturii noastre originale, Duiliu Zamfirescu, de pe o poziție adversă, scotește drept „nereală” și „neestetică”¹¹⁴ nuvela *O făclie de Paști*, iar A. D. Xenopol respinge romanul lui Gr. H. Grădăraș *Fulga*¹¹⁵ pentru că interesul autorului se îndreaptă spre intrigă și descriere, specifice naturalismului, minimalizînd „rolul caracterelor” și „natura sufletelor” personajelor. Dimpotrivă, Ibrăileanu, în articolul citat din „Școala nouă”, justifică în *Dinu Millian* și în *Bursierul* tocmai excesele naturalismului, scenele „tari” fiind socotite de el necesare pentru justificarea personajului.

Nu mai constituie o surpriză seria articolelor publicate de Const. Mille în „Lupta” din 1887, la rubrica „Săptămîna literară”. El nu înțelege a fi exclusiv, despărțind romanul naturalist de tot ce a dat literatura pînă la apariția sa. În funcție de acest roman, Mille aplică sen-

¹¹⁰ N. Iorga, *Încotro mergem?* în ibidem, nr. 1072, 11 martie, p. 3.

¹¹¹ N. Iorga, *De la Vrancea*, în ibidem, nr. 1174, 15 iulie, nr. 1179, 24 iulie; nr. 1184, 29 iulie; nr. 1190, 5 august. p. 2—3; *Paraziții*, în „Timpul”, XIV, 1892, nr. 276, 11 decembrie nr. 282, 18 decembrie, p. 2.

¹¹² N. Iorga, *Încotro mergem?* în ibidem, p. 2—3.

¹¹³ N. Iorga, *De ce n-avem roman?* în „Lupta”, VII, 1890, nr. 1090, 1 aprilie, p. 2—3.

¹¹⁴ Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori, în op. cit., p. 60.

¹¹⁵ A. D. Xenopol, *Fulga, roman original de Gr. H. Grădăraș*, în „Convorbiri literare”, 1872. p. 324.

tențios perme prozei românești, identificând reușitele în funcție de eventualitatea unei contingente cu operele naturaliste, sau, mai precis, cu opera lui Zola. Metoda este aplicată în egală măsură lui Slavici, Bolintineanu, Grădăraș, Filimon, N. D. Xenopol și, cu atât mai mult, propriei sale creații *Dinu Millian*, indicând el însuși o linie de urmat. *Brazi și putregai* este unicul roman românesc socotit ca reușit, în limitele noțiunii de modern, în accepția pe care o avea în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea: „După mine — scrie Mille — d. Xenopol e singurul care a scris un roman adevărat, în sensul modern al cuvintului, e singurul care a știut să fie uman, să ne descrie oameni, în loc de a ne da păpuși savante”¹¹⁶. Concluzia că *Brazi și putregai* este un studiu „conștiințios” și „personal” al vieții noastre sociale vine ca un rezultat firesc al unei analize susținute în întregime de teoria zolistă — realitatea văzută prin prisma personalității autorului. În schimb, Nicolae Filimon¹¹⁷ — după teoria lui Zola, pe care-l citează Mille — e numai „observator”, nu și „experimentator”, de unde limitele romanului său.

Încercător în substanțialitatea unei opere ca *La Terre*, Mille expune situația țăranului în climatul literaturii franceze, modul cum a fost el conceput până la Zola, deci contribuția lui Balzac, pentru ca, prin comparație, să se întristeze de idealizările din literatura română, de tipul *Rodicii* de Alecsandri. „Nimeni n-a pătruns în lumea intelectuală și psihică a țăranului și nimeni n-a luat viața țăranului în totalitatea ei, neidealizând minor”¹¹⁸, scrie Const. Mille, anticipând, printr-o dorință exprimată în 1887, pe Rebreanu.

Émile Zola nu rămâne ermetic incomunicabil cu viitorul. Opera sa deschide perspective încurajatoare exprimate în simboluri, fără însă ca autorul ei să se amăgească, adică să nu țină seama de condițiile sociale, politice și economice ale epocii sale. Dar el se lasă furat de exactitatea „redării” lor, superficială și mecanică, iar rezultatele — reductibile uneori la teză — nu reușesc să atingă forme artisticește împlinite.

Dacă în literatura franceză Émile Zola a venit după Balzac și Flaubert, deci după ce s-a constituit o puternică tradiție a romanului realist, în literatura română opera lui a căzut pe un teren gol. În momentul pătrunderii romanului naturalist nu se poate vorbi la noi de o tradiție în materie.

În Franța, Zola nu a reușit să revoluționeze literatura și să-i dea o perspectivă. Romanul francez către sfârșitul secolului trecut se orientează spre alte formule, urmașii direcți ai creatorului ciclului *Les Rougon-Macquart* rămânând doar niște epigoni. În schimb, în România receptarea este fertilă. Zola este în centrul atenției, chiar atunci când i se opune rezistență, nefiindu-i acceptate opiniile estetice sau opera, parțial ori inte-

¹¹⁶ Const. Mille, *Săptămâna literară*, XXVI. „*Brazi și putregai*” de N. D. Xenopol, în „*Lupta*”, IV, 1887, nr. 321, 10–11 august, p. 3.

¹¹⁷ Const. Mille, *Săptămâna literară*, XXIII. „*Ciocoii vechi și noi*” de N. Filimon, în „*Lupta*”, IV, 1887, nr. 305, 21–22 iulie, p. 2–3.

¹¹⁸ Const. Mille, *Săptămâna literară*, în „*Lupta*”, IV, 1887, nr. 354, 23 septembrie, p. 2.

gral. El a ajuns să preocupe și să intrige într-atita opinia publică, încit scriitorii noștri îl citează ori de câte ori se ivește prilejul. Ne gândim — spre exemplificare — la o scrisoare a lui Iacob Negruzzi adresată lui Duiliu Zamfirescu, cuprinzând unele indicații privind construcția romanului, personaje, subiect, descriere. Sfătuindu-l pe tânărul său confrate să fie parcimonios cu descrierile și punind problema descripticismului pe seama lui Zola, el scrie: „Însă încă o dată, orice descriere este un lucru secundar. Ai înaintea ochilor plictisul ce ne produce lungile descrieri ale lui Zola din romanele sale. Ai zice că, atunci, autorul nu are nici o idee în cap și tot innegrește la hirtie fără scop, numai pentru a aștepta sosirea ideii”¹¹⁹.

Iacob Negruzzi este junimist și, după cum este firesc, se află pe poziția grupării literare din care face parte. Totuși Junimea nu reușește să stăvilească nici ecoul, nici perspectivele spre care se îndreaptă romanul românesc. În locul prozei de tip pedagogic, specifică secolului al XVIII-lea, promovată de „Convorbiri”, se cultivă la noi în mod curent realismul, luînd în această accepție tradiția marilor maeștri. Există însă scriitori la care apar accentuate note naturaliste, unii dintre ei, ca Mille, după cum am văzut, sau ca Macedonski, ambiționînd să se încadreze în acest curent, alții socotiți ca atare — Sadoveanu de către H. Sanielevici, Delavrancea de către Octav Botez, I. L. Caragiale de către G. Călinescu. Ceea ce înseamnă că sînt destule motive ca să încercăm a răspunde cit de cit întrebării dacă se poate vorbi la noi de naturalism sau nu.

Întrebarea presupune o succintă retrospectivă prin intermediul căreia să putem stabili vîrstele receptării lui Zola și efectele operei sale asupra scriitorilor români.

Către sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu excepția lui Const. Mille — promotor recunoscut al naturalismului zolist —, ceilalți scriitori iau contact cu noul curent, entuziasmîndu-se sau opunînd rezistență, prilej de legiuite dizertații, de loc neglijabile, după cum s-a putut constata din cele expuse pînă aici.

În primele două decenii după 1900, interesul pentru naturalism decade simțitor. El intră de-a dreptul într-o fază de eclipsă o dată cu orientarea sămănătoristă, a cărei tendință este de a vedea realitatea într-o perspectivă idealizată tendențios. La rîndul său, poporanismul, deși aparent mai aproape de realitatea vieții de la țară, este și el de ajuns de circumscris, chiar dacă în alt sens decît sămănătorismul, în tendința sa de a vedea lucrurile — am spune — cu un realism violent romantic, totul fiind exprimat cu anume patos, care lipsește cu desăvîrșire naturalismului. Reacția antinaturalistă se face simțită prin nevoia tot mai apăsătoare a ieșirii din concepția pozitivistă, fapt evident în poezie o dată cu primele manifestări ale simbolismului.

Rivirimentul naturalismului are loc după primul război mondial, ca o urmare legitimă adusă de brutală reîntoarcere la realitatea produsă

¹¹⁹ Scrisoare inedită publicată de Al. Săndulescu în „România literară”, II, 1969, nr. 6 (18), 6 februarie, p. 12.

în toate sensurile și în toate planurile de seismul războiului. Credem că nu întâmplător un roman de factură tipic naturalistă ca *Ion* de Liviu Rebreanu apare îndată după 1920, contrastînd violent în viziune, structură epică și stil cu producția poporanistă și sămănătoristă anterioară.

Este greu ca, în diversitatea de manifestări în care se consolidează romanul românesc între cele două războaie mondiale, să delimităm prea bine urmele moștenirii naturaliste. Ne mulțumim, în orice caz, a semnala existența citorva romancieri de mîna a doua, specializați cu tot dinadinsul în sectorul frescei sociale și care recurg la procedee de documentare și punere în pagină a realității la modul preconizat de Zola și frații Goncourt. Tipic în acest sens este cazul lui Carol Ardeleanu sau al lui I. Peltz. Uneori înregistrăm scriitori care cad într-un fel de naturalism romantic, ca G. M. Zamfirescu, atît de caracteristic în epocă, în modul cum evocă periferia bucureșteană. N. D. Cocea introduce romanul pamfletar cu nuanță naturalistă. Cu *Apărarea are cuvîntul* de Petru Bellu ajungem la formele ieftine de colportaj, indicînd degenerarea naturalismului într-un senzational eminamente melodramatic.

În plină epocă de proustianism, gidism și dostoevskianism, formula naturalistă pare depășită și nu mai reține atenția nici măcar în comentariile din presa literară.

Foarte tîrziu, după cel de-al doilea război mondial, se redeschide discuția asupra naturalismului, în legătură cu *Moromeții* de Marin Preda și mai ales cu *Groapa* de Eugen Barbu, discuție oțioasă, fiindcă nici unul din romanele amintite, în ciuda limbajului crud, nu ține în esență de acest curent literar. Nu încapе îndoială că termenul s-a tocit. Pierzîndu-și, în timp, din trăsăturile — inițial, bine conturate teoretic — ereditate, patologie, legătură cauzală între fapte, restrîngerea la observația științifică și explicație, ca metode exacte de investigație, naturalismul ajunge să fie pus ca un sigiliu minimalizator, păstrînd doar trăsăturile periferice, neesențiale. G. Călinescu găsește prilejul să definească la „Cronica optimistului” ceea ce credea că rămîne în ultimă instanță naturalismul.

În literatura română sugestiile metodei naturaliste nu au fost lipsite de eficiență. În ciuda realizărilor inegale sub raportul valorii artistice, operele literare de la noi care țin într-un fel sau altul de naturalism, chiar dacă nu individualizează prea pregnant un curent literar propriu-zis, ne dau cîteva puncte de orientare în materie, demne de tot interesul pentru înțelegerea modului în care se încetățenește și capătă formă de manifestare organică experiența inițiată de Zola.

Teoretizări, în înțelesul strict pe care l-a dat autorul volumului *Le Roman expérimental*, nu avem. Scriitorii noștri și-au însușit teoriile importate din Franța, ca să le dea apoi o interpretare singulară, gravată pe problematica socială a epocii.

Nu se poate vorbi, în cazul literaturii române, de naturalism ca de un curent constituit. Că i-au fost puse în circulație teoriile prin luările de atitudine ale cutăruia sau cutăruia dintre scriitori este cu totul altceva.

De aceea socotim că naturalismul românesc, dacă ținem cu tot dinadinsul să-l numim astfel, nu este din punct de vedere teoretic decît o transpunere de idei și că accentele personale apar în creația propriu-zisă.

Influența lui Zola, căci de ea s-a făcut caz în mod deosebit, se reduce în literatură la iradiații mai superficiale ori mai consistente. Romancierul francez a fost un ferment, și ceea ce ni se pare demn de reținut cu privire la curentul literar al cărui inițiator ideatic a fost este emulația în creație. Un Const. Mille s-a vrut cu îndărătnicie naturalist, atrăgându-și critici dintre cele mai severe. Dar să recitim pe *Dinu Millian*. În percepția modernă a zilelor noastre, paginile sale sînt o demonstrație de roman autentic. În epocă se pretindea a fi un document, în sensul reflectării, fără nici o prejudecată romantică deformantă, a unor fapte de viață, obiectivînd însăși biografia autorului. Fiind vorba de surprinderea virsității de formațiune a personajului central, romanul lui Const. Mille este cel dintîi roman românesc care pune accent pe copilărie și adolescență, cu complexe sexuale ca marcă de mare îndrăzneală. El este conceput după modelul romanului lui Jules Vallès. Dar constatarea nu mai reprezintă nici o noutate după ce N. Iorga și G. Călinescu și-au spus cu mult înainte cuvîntul.

Al. Macedonski a ambiționat și el să scrie în spiritul curentului la modă. Am văzut ce a declarat Tr. Demetrescu în acest sens. Tudor Vianu este dintre cei mai convingși susținători ai orientării naturaliste a unor nuvele ca *Dramă banală* și *Între cotețe*. Dar nici excesul de descriptivism, nici amănuntul ieșit din comun și caracterele ciudate nu alterează fondul specific al prozei lui Macedonski. Ea rămîne exclusiv poetică. Procedeele naturaliste, de care face caz Tr. Demetrescu și autorul însuși, rămîn doar un clișeu artificial, la care a renunțat curînd. În timpul cînd a scris nuvelele, Macedonski profesa crezul literar al lui Flaubert și Zola, iar naturalismul plutea în aer.

În aceeași conjunctură a debutat cu puțin mai înainte Delavrancea. Asupra unora din nuvelele sale, *Liniste*, *Trubadurul*, *Paraziții*, naturalismul și-a exercitat puterea, dar a supralicita zolismul lor este riscat. Poate singurul ecou al preceptelor „romanului experimental” este fobia eredității viciate surprinsă la doctorul din *Liniste*, după moartea nevastei și a fetei, îngrijite de el pînă la ultima suflare, ambele iremediabil atacate de ftizie. Naturalismul din celelalte nuvele este grefat pe un fond romantic de exacerbare a eului morbid, fantastic, pesimist. Delavrancea își frînează pornirile romantice ca Balzac și Flaubert, sau chiar și ca Zola, dar impulsurile sale lirice sînt greu de temperat. Astfel, el se menține în zona observației umane largi și analizează stările psihologice ale unor personaje bizare, la modul flaubertian din *Madame Bovary*.

Nuvelistica lui I. L. Caragiale a iscat și ea controverse cu privire la filiera naturalistă. Este adevărat că, dacă există un Caragiale al *Momentelor* și al *Comediilor* (care toate comunică între ele printr-o viziune scenică de marcă realistă, prin spectacolul oferit de aspectele de viață ale micii noastre burghezii de la sfîrșitul veacului), există și un Caragiale

grav, sumbru, cu percepția reflectată de constatarea eroului său din *Grand Hotel „Victoria română”*, care exclamă exasperat: „sînt enorm și văz monstruos”. Este scriitorul care tinde a-și centra observația pe laturile mai obscure ale instinctualității și ale deformărilor patologice, chiar dacă niciodată expresia și chiar viziunea în serie nu ating limitele brutale ale lui Zola. Și, în sfîrșit, există un Caragiale în care realismul satiric se preface într-un grotesc funambulesc, într-o perspectivă în care ceea ce a putut părea într-un sector al operei sale naturalism se convertește în fantastic.

Peste mai bine de două decenii, opera lui Liviu Rebreanu pune acut problema naturalismului. Dacă realizările majore ale epicii sale îl fac să fie creatorul modern al romanului nostru, care se afirmă pe plan european o dată cu autorul lui *Ion* și al *Răscoalei*, din punct de vedere strict istoric, el nu este propriu-zis contemporan cu experimentatorii de formulă novatoare la aceeași dată din Occident. Datorită evoluției specifice a literaturii române, în general, și a romanului în special, Liviu Rebreanu — contemporan cu Proust și Gide — aduce epica noastră la un nivel pe care creația europeană îl atinsese în secolul trecut prin marii realiști.

Cu creionul în mînă Rebreanu citește opera lui Zola, a unui Zola netendențios, neheteroclit, reprezentînd naturalismul reabilitat de R. — M. Albérès în *Histoire du roman moderne*. În procesul de evoluție al epicii, Rebreanu își găsește locul, în ultimă instanță, în acea categorie a romanului intitulată de criticul francez „de la dure pitié”. El prezintă viața satului lipsită de idealism, de crispații și teorii inutile. Un mare merit este că depășește viziunea convențional idilică creată de sămănătoriști cu privire la universul rural, recreîndu-l în toată autenticitatea sa, adînc răscolitor umană.

Apartenența la naturalismul de sorginte zolistă — evidentă în unele scene din *Răscoala*, dar mai mult în *Ion* — este depășită de o substanțialitate a viziunii, care îl face pe Rebreanu mai obiectiv în materie decît naturaliștii propriu-ziși.

În *Ion*, țăranul greoi, din romanul cu același nume, pus să se miște în cel mai autentic mediu ardelenesc, se zbate o energie înclăștată, o voluptate aproape animalic inocentă de a extermina sărăcia. În orice ipostază l-am vedea — fecior la horă, urmărind fetele de după șură, în peșit, ginere, stăpîn pe pămîntul socrului —, el caută cu aprigă ardoare să-și îplinească această ambiție, gata oricînd să zdrobească pe cine l-ar fi împiedicat. În ciuda exactității detaliilor, *Ion* este o operă fremătătoare de viață, un rezultat impetuos din aglomerarea de percepții acute ale realității imediate. Ca roman al condiției umane, el surprinde destinul țăranului sintetizat într-un moment dat, cit și destinul provinciei intelectuale.

Fată de tot ce s-a scris la noi despre evenimentele din 1907, *Răscoala* are o putere artistică de convingere unică. Căci ceea ce a fost pînă acum narațiunea mărunță, anecdotică îmbicsită, de cele mai multe ori tendențioasă și naivă, devine prin viziunea lui Rebreanu un cadru de

mari tragedii, în care se înfruntă, într-o tensiune epică neegalată încă pînă la el, cîteva brutale realități, deosebite structural. Evocare tematică a anului 1907, *Răscoala* nu putea să nu cuprindă documentare istorică, experiențe psihologice, probleme de organizare socială, dar valoarea ei literară nu trebuie căutată aici. Romanul păstrează orice detaliu în stare să creeze atmosfera de maximă încordare premergătoare răscoalei. O dată pornită însă, acțiunile particulare își pierd semnificația și sînt asimilate mișcării colective, contribuind la menținerea și amplificarea suflului dogoritor al acestor revărsări de forțe umane care aco-peră impetuos, de aici înainte, toată acțiunea cărții.

Tendința naturalistă a lui Liviu Rebreanu se reflectă nu numai în modul de a privi umanitatea instinctuală de la țară, dar și în predilecția de a întîrzia asupra unor elemente ținînd de imponderabilitatea patologică. Ne gîndim la comportarea lui Puiu Faranga din *Ciuleandra*. Dar Rebreanu nu este unilateral, și dovada cea mai elocventă este *Pădurea spinzuraților*. Experiența dramatică a lui Apostol Bologa probează o tensiune mistică, un patetism al contradicțiilor interioare în care se simte școala analitică dostoevskiană.

Prin densitatea și organicitatea reprezentărilor sale în frescă din lumea rurală, fără să cădem într-un exces de orgoliu național, trebuie să recunoaștem cu toată obiectivitatea că Rebreanu este mai esențial semnificativ decît Zola în *La Terre* și mai aproape de epicul pur al epopeii decît Reymont în accentuat lirica sa frescă a țărănimii polone, rămînînd romancierul nostru prin excelență.

Cazul lui Rebreanu și al lui Caragiale, pentru a ne opri numai la cele ilustre, denotă într-un sens revelator că sugestiile metodei naturaliste, pe care le-am semnalat, cu toată eficiența lor, nu au dus la un simplu fenomen de epigonism zolist.

Trebuie să recunoaștem că în România naturalismul nu a fost de loc steril și că, aplicat parțial în practică, ajunge să aibă o nuanță proprie, atingînd uneori forme originale de exprimare artistică, prin care se îndepărtează detașat de ceea ce a fost imboldul inițial.

Résumé

Contesté comme théoricien et apprécié comme romancier, Emile Zola a intrigué ses contemporains, a suscité la curiosité et l'intérêt des écrivains et des critiques littéraires, à la fois. Après une série de disputes autour de son œuvre, c'est R.-M. Albères qui propose, dans *L'Histoire du roman moderne*, une nouvelle considération du naturalisme et d'Emile Zola.

Ces ferventes disputes littéraires ont été le point de départ de l'étude *Modalité de réception d'Emile Zola*, conçue en trois subdivisions bien distinctes : I-Émile Zola et la critique littéraire française ; II-Une récente

lecture de l'œuvre d'Émile Zola; III-L'effet des théories et du roman d'Émile Zola en Roumanie. Commentaires et réalisations.

La première subdivision est un exposé commenté des opinions critiques des contemporains de Zola (F. Brunetière, Jules Lemaitre, Émile Faguet, Anatole France, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Ed. de Goncourt, Marcel Proust, André Gide, St. Mallarmé) jusqu'à nos jours, y compris la théorie du «roman de la dure pitié», dont R.-M. Albérés expose une personnelle interprétation.

La deuxième subdivision contient la réponse donnée à une question absolument naturelle: est-ce que le roman d'Émile Zola peut susciter l'intérêt des lecteurs d'aujourd'hui?

L'écrivain lui-même est bien intéressant lorsqu'on arrive à comprendre sa personnalité inégale, ses ambitions de théoricien et de créateur reflétées dans son œuvre.

Il est l'auteur d'un monde fantasque et déchu, exprimé en couleurs dures, quelquefois hasardées, mais, en général, avec des moyens artistiques individuels. Il est l'auteur reconnu de grandes fresques, de la foule agitée (*Germinal*, *La Débâcle*), mais il a révélé dans l'âme des brutes ce grain de sensibilité par lequel l'humanité n'est pas tout à fait niée (*L'Assommoir*, *La Bête humaine*).

L'écrivain a subi les critiques les plus sévères, à cause de ses descriptions, pareilles à des inventaires. Mais, c'est l'effet moral de ces détails qui nous intéresse, et l'exemple de l'émotion de Gervaise face à face avec la maison qui peut devenir la sienne est éloquante.

Les prétentieuses théories scientifiques du volume *Le Roman expérimental* ont été dépassées dans le cycle *Les Rougon-Macquart*, et dans ce deuxième paragraphe de l'étude il y a beaucoup d'exemples concluants.

Enfin, la troisième subdivision comprend la participation des critiques et surtout des écrivains roumains des années 1880—1900 à cet entraînant débat littéraire du naturalisme: Titu Maiorescu et C. Dobrogeanu Gherea, les collaborateurs des revues socialistes «Contemporanul», «Evenimentul literar», «Școala nouă», etc., de la revue «Convorbiri literare» et d'autres publications («Literatorul», «România liberă», «Lupta», «Epoca literară», etc.). Ceci atteste une fois de plus la sensibilité des Roumains pour la nouveauté, la promptitude et leur manière vive et personnelle d'interpréter les spéculations esthétiques caractéristiques à leur époque.

La préoccupation des écrivains roumains pour Zola leur permet aussi d'intégrer le roman de leur pays dans le circuit universel. C'est le moment propice de commenter les productions épiques de N. Filimon, N. D. Xenopol, Gr. H. Granda, Const. Mille, B. Delavrancea, I. Slavici, I. L. Caragiale, en les rapportant à la littérature promue par les Frères Goncourt ou Émile Zola.

Enfin, une retrospective historique de 1880 à nos jours permet d'établir les diverses étapes de la réception de l'œuvre de Zola et son

influence sur les écrivains roumains, et particulièrement sur Const. Mille (qui est le promoteur du naturalisme en Roumanie), Barbu Delavrancea, Al. Macedonski, I. L. Caragiale, L. Rebreanu.

Il faut bien reconnaître que dans notre littérature le naturalisme ne fut point stérile. Au contraire. Mais, la réalisation pratique impose une nuance personnelle, originale, du point de vue de la réalisation artistique, ce qui permet de détacher l'œuvre de I. L. Caragiale ou de L. Rebreanu de l'exemple initial.

IMAGINEA GRECIEI ȘI A ROMEI ANTICE ÎN POEMUL „MEMENTO MORI” DE M. EMINESCU *

DE

GH. CEAUȘESCU

Memento mori este poemul caducității civilizațiilor. Pătruns cu „chei de aur” în templul „unde secolii se torc” — și ai cărui „stilpinalți suiți în nouri” simbolizează aspirațiile cosmice ale civilizațiilor —, poetul are viziunea succesiunii veacurilor. „Uriașa roată-a vremii” se întoarce, oferindu-i întreaga panoramă a istoriei.

Din imensitatea fluxului istoric, Eminescu nu a reținut decât „pietrele de hotar”, care înseamnă etapele majore de dezvoltare a umanității :

„Și privesc. . . Codrii de secolii, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gândirile ce zboară
Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc
La vo piatră ce însămnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc !”.

IV, 111, 37—42.

Rînd pe rînd i se perindă prin fața ochilor formele schimbătoare în care s-au înveșmîntat ideile generatoare de civilizație, Mesopotamia, Egiptul, Palestina antică, Grecia, Roma, Dacia, Miazănoaptea (Nordul), revoluția franceză și imperiul napoleonian. Spectacolul creșterii și descreșterii civilizațiilor îl duce la concluzia caducității lor și îl face să exclame împreună cu ecleziasul : „*vanitas vanitatum omnia vanitas*”. Civilizații care păreau nepieritoare, cum ar fi cea a Egiptului, săpată numai în piatră, cu construcții aparent eterne, cea a Mesopotamiei, dominată de autocratism monarhic și de „mari grădini suite-n nori”, dispar fără de urmă, sfîrșind în nisipuri sau în adîncurile mării. Tuturor li se pot aplica versurile referitoare la odinioară strălucitul oraș asirian Ninive :

„De-l întrebi : unde-i Ninive ?, el ridică mîna-i lungă,
— Unde este ? nu știu, zice, mai nu știu nici unde-a fost”.

IV, 112, 71—72.

* Versurile sînt citate după ediția critică a lui Perpersicius ; cifra romană indică volumul, prima cifră arabă pagina, iar următoarea numărul versului.

„Panorama deșertăciunilor”, unul din titlurile asupra cărora se oprișe Eminescu, sintetizează contrastul dintre aspirația de trăinicie a popoarelor și inevitabilitatea destrămării lor. „Memento mori” este imperativul care prezidează destinele tuturor civilizațiilor.

Sucesiunea în timp a acestora s-a sedimentat într-o construcție gigantică, adevărat turn Babel de idei :

„[...] de gândiri am pus popoare,
Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare,
Cum popoarele antice în al Asiei pămînt
Au unit stîncă pe stîncă, mur pe mur s-ajungă-n ceruri”.

IV, 148, 1219—1222.

Din componentele acestui amalgam vom reține în analiza noastră Elada și Roma antică.

Episodul Grecia: Episodul Grecia este format din două părți: prima, în care poetul descrie o Grecia mitologică¹ și cadrul natural al civilizației elenice, a doua, zbuciumul creatorilor de a descifra sensul existenței. Cadrul natural este prezentat idilic și, potrivit părerii poetului, seninătatea și frumusețea peisajului grec sînt cauza „miracolului elin”:

„O, lăsați să moi în ape oceànici a mea liră!
Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire,
Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur;
Să înalț munții Greciei, scînteind muiți de soare,
Cu dumbrave prăvălitate peste coaste rizătoare
Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur”.

IV, 116, 207—210.

Într-una din variantele poemului, Eminescu afirmă că toată „țarina sfîntă” a Greciei este un „Panteon”, adică un lăcaș al zeilor. Omul lipsește din acest Panteon; o singură dată poetul pomeneste de „o fată pămînteană” și de două ori de „urbe mîndră”, dar în primul caz este vorba de un personaj legendar, căci fata pămînteană este urmărită de Jupiter metamorfozat în tînăr, iar în al doilea caz urbea nu este decît un element natural al peisajului, asemenea munților, rîurilor și a codrilor. Panteonul grec este populat de: satiri („dintr-o tuf-ivește Satyr capu-i chel, barba-i de țap”), de nimfe ce se scaldă în apele rîurilor și ale mării, de Zeus („Joe preschimbat în tînăr [...] pîndea umbra mlădioasă unei fete pămîntene”),

¹ Cf. și D. Păcurariu, *Elemente clasice în poezia lui Eminescu*, Sinaia, 1968, p. 6: „asupra momentului grecesc poetul stăruie cu deosebire, reținut doar de peisajul incantatoriu, de mituri, de legende [...] natura de o frumusețe paradisiacă și idilică, populată de zeități, de nimfe și satiri”; T. Vianu, *Imaginea Greciei în „Memento mori” de Eminescu*, în „Studii de literatură universală și comparată”, p. 580—581; L. Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, 1966, p. 60—61; G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. II, p. 186—188; Ion Iliescu, *Frumosul în concepția lui Eminescu*, în vol. *Eminescu — Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, p. 121.

de zeul Eros. Într-o variantă a poemului, poetul exclamă, scoțind în evidență panteismul pământului grec :

„[...] Grecie, or-ce viață încolțită
Pe cimpia ta feeric este îndumnezeită
Zîne-n valuri, zîne-n codri, zîne-n stelele de foc”.
V, 96, 1°.

Întreaga natură a acestui pământ este animizată, căci riul vorbește și ascultă „glasul de argint al nimfelor”, frunzele „își comunică misterele”, stelele sînt „prorocitoare”, codrul „suspînă” etc., și toate acestea își împreună glasurile într-o cîntare polifonică :

„Marea aerului caldă, stelele ce-ntîrziu line,
Limba rîurilor blindă, ale codrului suspine,
Glasul lunei, glasul mării se-mpreună-n infinit”.
IV, 119, 262—264.

Arta este efectul cadrului natural, căci oricine ascultă murmurul „vorbărețelor valuri” și al „prorocitoarelor stele” nu se poate să nu înceapă a cînta :

„Cine-ascultă și nu-nstrună arfa-i de cîntări bogată,
Căci comori de taine-ascunde orice rîu ... Lunca ingrată
De-ar șopti, viața-i toată n-ar sfîrși de povestit”.
IV, 120, 304—306.

Grecia este definită drept cîntec de către Eminescu : „Cîntec ești tu Grecie” [...], singurul cîntec autentic în istorie :

„Ramuri de oliv, Grecie, pe-a ta frunte azi bogată
Nu-i puțința să te ajungă o cîntare vreodată
Ai fost singura cîntare, cînd privesc pe-al vremii rîu” [...]
V, 95, 1—3.

și fenomenul este irepetabil :

„Înzădar boltita liră, care-n șapte coarde sună,
Muritori din altă vreme o direg și o înstrună
Ochiul lunei este altul — ochiul tău odat’a fost”.
V, 95, 13—15.

În Grecia, arta este atît de bine armonizată cu natura, încît amîndouă formează o unitate indisolubilă. Fie că este vorba de cîntec (poezia în Antichitate era cîntată), cum am arătat în rîndurile precedente, fie că e vorba de artele plastice, arta greacă pare a izbucni ca un fenomen natural :

„Peste văile adînce repezite-n regioane
Nourate, stau ținute templele multicolore,

Parcă munții-n braț de piatră le ridică și le-arat'
Zeilor din ceriuri. [...]

IV, 116, 211—214.

Avem senzația că nu omul, ci însăși natura a făurit aceste temple, care apar ca o prelungire a stîncilor îndreptată către Olimp. La fel orașele : ele sînt așezate în „dulce crîng” la marginea mării. În articolul intitulat *Eminescu și Elada*, apărut în nr. 1 al „Revistei de istorie și teorie literară”, p. 44-55, în anul 1969, Andrei Nestorescu și Gr. Tănăsescu socotesc că Eminescu a vrut să descrie în acest fragment Grecia homerică. Faptul că poetul pomeneste de orașe și de urbe este, după părerea lor, un anacronism al poetului, căci „Eminescu a încercat aici să reconstituie Grecia homerică [...]. Eliminînd asemenea anacronisme (orașele și urbea-n.n.), ne aflăm într-o Eladă arhaică, neatinsă de civilizație” (p. 44). Sîntem de altă părere. Eminescu a creionat o Grecie idilică, mitologică, convențională, imagine pe care a preluat-o din creația poetică germană, generată de teoriile lui Winkelmann, și nu putem vorbi în acest caz de atmosferă homerică decît în măsura în care mitologia greacă se confundă cu cea a celor două epopei. De altminteri, în cazul unei reconstituiri a Greciei homerice, orașele nu ar constitui anacronisme. Troia, Micene, Sparta, Atena etc. sînt deseori pomenite în *Iliada* și *Odissea*, iar cuvintele *ἄστυ* și *πόλις*, cu varianta *πτόλις*, sînt foarte frecvente la Homer. În schimb, satirii și zeul Eros lipsesc. Deci nu se poate afirma reconstituirea Greciei homerice de către Eminescu. În realitate, poetul a descris o Grecie convențională mitologică, în care templele și orașele au drept scop de a demonstra armonia dintre natură și arhitectură în Grecia antică. Am citat mai sus versurile referitoare la „templele multicolore”; iată și un exemplu pentru urbe :

„Și din turmele de stince, risipite cu splendoare
Pe-ntinsori de codri negri rupți de rîuri sclipitoare,
Vezi oraș cu dome albe strălucind în verde crîng.
Marea lin cutremurîndu-și fața, scutur-a ei spume,
Repezind pe-alunecuşul undelor de raze-o lume,
Jos la poarta urbei mîndre a ei sunete se frîng”.

IV, 118, 223—228.

Acest eden se naște din mare. Eminescu a manifestat o deosebită predilecție pentru elementul oceanic și, în general, în poezia sa marea simbolizează viața plină de pasiuni sau haosul primordial. De pildă în poezia *Mai am un singur dor* poetul afirmă în versurile finale : „va geme de patemi/al mării aspru cînt” [...], iar în varianta *De-oi adormi* : „ce n-or ști că privesc/o lume de patemi” [...] în care el se imaginează după moarte contemplînd ataractic zbuciumul inutil al pasiunilor. Pentru al doilea caz, marea simbol al haosului primar, este suficient să amintim că Luceafărul se naște prima dată din mare și a doua oară din haos ; cele două noțiuni sînt deci echivalente. În episodul de care ne ocupăm

din poemul *Memento mori*, Grecia se naște din mare², care apare drept depozitara unei gândiri milenare :

„Dar cu lumea ta bogată tu ai răsărit din mare
Tot ce a gândit bătrina în viața-i milenare
Oglindind stele din ceruri, oștile ce-îmblau pin nori
• Culmile de munți ce zeii locuiau — O lume
A eșit din fundul mării cel adînc și fără nume
Și s-a răsăfat în soare, verde-al mărilor odor !”.

V, 95, 7—12.

Cu alte cuvinte, din acel fund de mare adînc și întunecat, care are proprietatea de a fi oglinda cosmosului și de a depozita imaginile oglin-dite, apare Grecia ca o lumină răsărită din haos ; geneza Greciei este rezultatul gândirii milenare a mării, și ea reprezintă gândire care cugetă asupra existenței cosmice. Pînă în momentul genezei Greciei, marea este întunecată, „astfel Grecia se naște din întunecata mare”, căci lumea pregenezei este lipsită de lumină (cf. *Scrisoarea I* : „căci era un întuneric ca o mare făr-o rază”), dar după aceea ea devine „mai albastră decît cerul”, are „valuri luminoase”, este sensibilă la frumusețe, visează și își unește glasul „blind și mat” în simfonia specifică Greciei antice. Imagi-neea mării diferă în acest fragment de modul de a descrie obișnuit al poetului, căci, în general, marea eminesciană este învălurită și înghețată, în timp ce „apele oceanici” ale Eladei sînt calme, liniștite și calde ; ele au ajuns la un înalt grad de purificare, tinzînd să se confunde cu spa-țiile eterate ; marea greacă reprezintă un succedaneu al cerului. Acesta din urmă este și el „adînc albastru”, „clar” și este definit metaforic drept „o mare caldă a aerului”. Atît marea, cît și cerul au soare, întrucît marea „poartă soarele pe față”, și, fapt demn de relevat, amîndouă sînt

² A. Nestorescu și Gr. Tănăsescu, *op. cit.*, p. 44, afirmă : „precunoscutul vers « Astfel Grecia se naște din întunecata mare » este mai mult decît o frumoasă imagine poetică ; aflăm aici însăși concepția homerică despre Okeanos, numit *thoôn genesis* (al zellor părinte — *Iliada* XIV, 210) și *hōs per gēnesis pantessī telyktai* (cel care-i atotnăscător — *Iliada* XIV, 246)”. Nașterea din mare este însă un element comun multor cosmogonii (cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. IV, p. 54—55). Ea se găsește, de pildă, în mitul sumerian al creației (cf. S. N. Kramer, *Istoria începe la Sumer*, București, 1962, p. 135—143), în Poemul lui Ghilgameș, în creația indiană în *Rig-Veda* 10, 129 (cf. Perpessicius, *M. Eminescu, Opere*, București, 1943, vol. II, p. 187, și C. Papacostea, *Filozofia antică în opera lui Eminescu*, București, 1929, p. 23—24) etc. Care din aceste concepții este reluată de Eminescu este greu de spus. Credem însă că mai degrabă cea indiană, căci este îndeobște cunoscut interesul său pentru literatura budistă.

Mărturisim că nu înțelegem prea bine următoarea propoziție din articolul citat : „ Astfel Grecia se naște din întunecata mare » este mai mult decît o frumoasă imagine poetică ; aflăm aici însăși concepția homerică . . . ”. Reiese că a avea o concepție homerică reprezintă un lucru superior unei imagini poetice, ceea ce este un nonsens.

De altminteri, este cu totul secundară problema sursei (cf. în acest sens M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în vol. *Insula lui Euthanasius*, București, 1943, p. 7). Nașterea din ape este, cum am arătat, un simbol universal. În ce privește problema simbolurilor universale, vezi intere-santele precizări ale prof. M. Eliade în vol. *Insula lui Euthanasius*, p. 13—18 (articolul *Insula lui Euthanasius*) și p. 19—27 (articolul *Treptele lui Julien Green*).

liniștite: marea greacă se încrețește doar arareori, iar cerul este definit drept „o mare liniștită”. Către acesta din urmă ce ridică rîurile într-un suprem efort de a ajunge la seninătate: ele se urcă pe scări de stînci către „albastrul adînc din marea cerului cea liniștită”. Grecia reprezintă elementul de unire dintre mare și cer, ea se naște din mare și se ridică la cer; ea este gîndire milenară extrasă din adînc de ape care se înalță către seninătatea albastră a azurului.

Culorile care domină peisajul grec descris de Eminescu sînt: albastru (culoarea mării, a aerului și a cerului), verde (culoarea crîngului, a drumului din crînguri), alb (culoarea nimfelor, a orașelor, culoarea marmorei); culoarea neagră apare doar ca element de contrast: de pildă, nimfele au corpul alb ca zăpada și părul negru: „nimfe albe ca zăpada scutur ap'albastră, caldă/[...]scuturîndu-și părul negru, încîndu-sederis”. În general în poezia lui Eminescu culoarea albastră, uneori asociată cu cea albă, este simbolul echilibrului, al seninului și al frumosului; iată cîteva exemple: palatul lui Odin are „muri albaștri”, copila pe care același zeu i-o prezintă poetului (ea reprezintă frumosul prin excelență) are ochii albaștri și pielea albă, ochii lui Odin au culoarea cerului; luna din poemul *Miradoniz* are mantia albastră constelată, ochi albaștri și își plimbă razele printre coloanele unui templu grec etc. Nu întîmplător în descrierea Greciei domină culoarea albastră. În alte episoade, cum ar fi de pildă Egiptul, paleta cromatică este mult diferită: ea se caracterizează prin policromatism (alb, albastru, argintiu, roșu, auriu, galben, verde etc.), ușor de explicat datorită exotismului atmosferei pămîntului oriental descris de poet. Peisajul grec apare, așadar, drept simbol al echilibrului și al frumuseții. Idealizarea Greciei antice a fost un loc comun al creației poetice romantice. Astfel poemul lui Schiller *Die Götter Griechenlands*, despre care s-a susținut că l-a influențat pe Eminescu în descrierea Greciei³, este în realitate dominat de regretul dispariției civilizației și culturii eline. Elementele de erudiție abundă (apar divinități — Helios, Demetra, Persefona; eroi: Filoctet, Oreste; poeți legendari: Orfeu, Linos, etc.). Din punct de vedere cromatic, Grecia, deși luminoasă, este incoloră. Prețuirea naturii caracteriza lumea elină: „Gab man höhern Adel der Natur”, și revenirea la acest punct de vedere a fost o dorință arzătoare a poetului german: „Schöne Welt wo bist du? Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur”. Arta copia natura, adică adevărul; de aceea era superioară creației moderne. Schiller reia de fapt tezele expuse în esul *Über naive und sentimentale Dichtung*. Deosebirile dintre poemul lui Schiller și episodul Grecia din *Memento mori* sînt evidente: poemul eminescian este sărac în elemente de erudiție în comparație cu *Die Götter Griechenlands*; culoarea albastră, ale cărei valențe simbolice le-am arătat, domină peisajul descris de poetul român, în timp ce Grecia schilleriană este practic incoloră; la Eminescu, Grecia este constituită din elemente purificate generate de gîndirea milenară a mării;

³ A. Nestorescu și Gr. Tănăsescu, *op. cit.*

marea greacă (ea nu apare în poemul lui Schiller) a ajuns la un asemenea grad de transfigurare, încît a devenit un succedaneu al cerului și tinde să se contopească cu spațiile eterate. Poemul lui Schiller reprezintă o sinteză de elemente, de mitologie greacă dominată de ideea comuniunii omului cu natura, în timp ce la Eminescu Grecia apare drept pămînt transfigurat ce tinde către armoniile cerești. Această imagine a unei Grecii construite din elemente pure, născute de gîndirea milenară a mării, și care constituie puntea de legătură între ocean și cer este singulară în creația europeană.

Acestea sînt elementele care apar în descrierea pămîntului elenic de către Eminescu. Am arătat că poetul subliniază cadrul natural feeric și senin, liniștea caldă a mării, peisajul inspirator de cîntece. Este imaginea unei Grecii clasice. Cultura elină este prezentă în toată opera poetului, dar numai cea a Greciei clasice. Constatarea are două explicații: una de ordin psihologic, afinitățile lui Eminescu cu arta senină, și a doua de ordin istoric, faptul că în timpul vieții poetului epoca posteroară, elenismul, era puțin cunoscută, căci lucrarea lui Droysen *Geschichte des Hellenismus*, care avea să atragă lumii atenția asupra acestui moment al civilizației grecești, apare spre sfîrșitul vieții poetului. Din cele expuse mai sus putem afirma că civilizația Eladei clasice este, în concepția eminesciană, un produs al cadrului natural senin și paradisiac, că arta greacă apare datorită cîntării simfonice a elementelor naturii, că acest eden este populat numai de ființe mitologice, iar omul nu se naște decît pentru a transpune în cîntec tot ce vede și ce aude.

În acest cadru feeric, ce predispune la cîntare, cugetătorul stă palid în camera îngustă:

„Dar în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doilu”.

IV, 120, 307—308.

Cugetătorul este filozoful grec sceptic, care face un efort zadarnic de a determina semnul definitor al lumii și, în disperare de cauză, recurge la formule artificiale, pe care el însuși în forul său interior le recunoaște drept inexacte:

„În zădar el grămădește lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete—
Umbra-și ride, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn”.

IV, 120, 309—312.

Antiteza față de prima parte a episodului Grecia este evidentă⁴.

Acolo nu apare nici un artist, dar cîntărețul este subînțeles; el este un anonim care se mișcă într-un spațiu nelimitat, și cîntecul său izbucnește din contemplarea la lumina soarelui a universului înconjurător.

⁴ T. Vianu, *op. cit.*, p. 581; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 189; A. Nestorescu și Gr. Tănăsescu, *op. cit.*, p. 45—46.

Spre deosebire de el, cugetătorul se complăce într-un spațiu limitat, îngust și încearcă la lumină de opaiț explicarea lumii. Sistemul construit de filozof va fi artificial și, în consecință, fals. Eroarea pe care o săvârșește este de a-și concentra atenția asupra aparențelor (umbra). Urmează imaginea sculptorului. Versurile referitoare la acesta sînt destul de enigmatice : s-ar putea ca în acest caz să avem de-a face cu o reminiscență a concepției platonice, potrivit căreia artistul este considerat incapabil de a percepe lumea prototipurilor imanente.

Mai degrabă credem că Eminescu a vrut să arate prin epitetul de orb, aplicat sculptorului, că actul creației nu este mimetic ; imaginea ce urmează a fi concretizată în piatră preexistă în conștiința artistului. Sculptura realizată este rezultatul gândirii ; marmura este modelată de gândire :

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.

Dalta-i tremură . . . înmoaie cu gândirea-i temerară

Piatra rece. [. . .]”.

IV, 121, 313—315.

În concepția lui Eminescu orice creație este materializare a gândirii. Astfel construcțiile egiptene reprezintă „gîndiri arhitectonice de-o grozavă măreție”, podul construit de romani peste Dunăre este „un gînd de piatră repezit din arc în arc” ; facultatea gândirii nu este proprie numai omului ; cosmosul este rezultatul gândirii demiurgului, gîndirea mării a născut pămîntul grec, care este acoperit de flori, „delicatele cugetări ale țarinei tale sfinte”. Putem deci conchide referitor la sculptor că orbirea sa este metafora prin care Eminescu exprimă pe planul creației plastice teoria preexistentei ideii, a gîndului. Această concepție are contingențe cu teoria artei a lui Platon : filozoful grec afirmă că artistul copiază universul său interior, adică ideile sale. Pînă aici cele două concepții sînt identice. Deosebirea constă în faptul că Platon consideră arta drept o activitate periculoasă, întrucît ea reprezintă o imitație de gradul trei și, fiindcă este imitație, ea nu poate conduce la cunoașterea ideilor. Din acest motiv el respinge arta. Spre deosebire de Platon, Eminescu concepe arta drept o activitate superioară, și valoarea celei grecești constă în capacitatea ei de a reprezenta „formele eterne/ neatinse de gîndirea celor care nasc și mor”. Cu alte cuvinte, plastica elină reprezintă pentru poetul român transpunerea în piatră a lumii prototipurilor imanente⁶.

Am afirmat în rîndurile introductive că *Memento mori* este un poem al caducității civilizațiilor. Civilizația greacă este și ea, ca și celelalte, supusă legii distrugerii ; și ea va dispărea în urma unui act deliberat al lui Orfeu. Cele cinci strofe referitoare la dispariția civilizației eline au fost obice-

⁶ Eminescu a fost toată viața un admirator al plasticii eline. În momentul declanșării primului atac de nebunie, Maiorescu îi arată reproduceri de sculptură greacă : „cu li arătal pe Hernes și pe Venus din Milo, la care-el zise cu privirea în extaz : „lasă că va reînvia arta antică ”. Artă greacă a însemnat pentru poet maxima realizare a omenirii și reînvierea ei, un deziderat irealizabil.

tul mai multor studii⁶. Cum interpretările propuse nu ni se par sigure, vom încerca în rîndurile ce urmează să descifrăm sensul versurilor eminesciene. Prima problemă ce se pune este în legătură cu poetul Orfeu⁷. S-a considerat că el reprezintă simbolul artei. Parțial, teza este adevărată, însă prezența poetului trac se explică în special prin faptul că, potrivit legendei, el este primul om care a avut revelația ireversibilității morții : căci Orfeu a crezut că prin cîntecul său, care făcuse stîncile să miște, îmblinzise fiarele sălbătice, oprise viscoalele, potolise valurile mării, smulsese lacrimi pînă și divinităților infernale etc., va reuși să o reînvie pe Euridice. O clipă speranța sa pare a se realiza, căci zeul Hades acceptă reîntoarcerea în lumea pămîntească a lui Euridice, dar totul se dovedește a fi doar o vană iluzie, deoarece stăpînul infernului a pus cu bună-știință o condiție practic imposibilă : de a se întoarce să-și vadă soția mai înainte de a părăsi lumea tenebrelor. Poetul nu poate respecta condiția, Euridice dispăre în eternitate și o nouă încercare a lui Orfeu de a pătrunde în infern eșuează. Singura consolare a sa rămîne cîntecul, și Seneca îi atribuie, prin intermediul corului în tragedia *Hercules pe muntele Oeta* următoarele versuri :

„Leges in Superos datas,
et qui tempora digerit
quattuor praecipitis deus
anni, disposuit vices;
nulli non avidas colo
parcas stamina nectere;
quod natum est, poterit mori”

(V. 1093—1099.)

Revenind la poemul lui Eminescu, constatăm că acesta îl prezintă pe Orfeu, după călătoria în lumea umbrelor. El are „arfa sfărîmată” deoarece în confruntarea cu moartea este învinsă; glasul „ce-viase stîncă” este „stîns de-aripea disperărei” și ochiul este „întunecos” din același motiv. Își întoarce privirea „cînd la stelele eterne, cînd la jocul blind al mării” și ascultă „cum vîntu-nșală și cum undele îl mint”; sensul acestor versuri, credem, este următorul : Orfeu, care reușise să anime materia neînsuflețită, a avut convingerea că și reînvierea este posibilă cu ajutorul artei; nereușita îl face să descopere adevărul suprem : că moartea este de neînvins, în timp ce elementele naturii (stelele eterne, marea, vîntul) dau o iluzie vană a eternității. Orfeu reprezintă conștiința umană devenită conștientă de propria sa perisabilitate.

O altă problemă o constituie dispariția civilizației grecești. Un act deliberat al lui Orfeu, aruncarea harpei, îi pune capăt. El săvîrșește acest act după ce a ajuns la concluzia enunțată mai sus. Inițiatorul legendar al misterelor se afla în fața unei alternative : să arunce harpa sa în haos sau

⁶ T. Vianu, *op. cit.*, p. 581—584; A. Nestorescu și Gr. Tănăsescu, *op. cit.*, p. 45—48, I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1968, p. 102.

⁷ Pentru mitul lui Orfeu, cf. art. lui C. Ziegler, *Orfeus*, în *P. W.*, vol. 18, 1, col. 1200—1316, și cel al lui P. Monceaux în *Daremborg-Saglio*, vol. IV, 1, p. 241—246.

să o arunce în mare. În primul caz, „arfa-i de cîntăriîmflată” ar fi provocat o migrație a întregului cosmos și ar fi generat, din „văi de chaos”, „colonii de lumi pierdute” asemenea voșc-ului lui Anaxagoras, care extrage cosmosul din nedefinit (haos).

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntăriîmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-n cet ar fi căzut...”

IV, 121, 325 — 327.

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia-văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorit în riuri într-un spaț despopsulat”.

IV, 121, 331 — 333.

Și în această ipoteză totul s-ar fi sfîrșit, căci există o lege implacabilă a pieirii :

„Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un atom luminat”.

IV, 121, 334 — 336.

Orfeu nu recurge la această variantă, ci aruncă harpa în mare. Rezultatul este că toată gîndirea Greciei, atrasă de cîntarea „veșnic dureroasă”, cum apare într-una din variante, o urmează în „halele oceanici” :

„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mîngie-n zădar”...

IV, 121, 340 — 342.

Ceea ce distruge civilizația elină este conștiința pieirii implacabile. Cîntecul harpei lui Orfeu este un cîntec al morții, și el mai răzbate din mare „în imagini de talazuri”. Ultimele trei versuri citate apar aproape identic în episodul Dacia după descrierea înfrîngerii divinităților autohtone de către zeii olimpici; Zamolxe împreună cu suita sa se retrag în mare; aceasta :

„[...] înfiorată de adînce ei durere,
În imagini de talazuri cînt-a Daciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țarmii-i mîngie duios”.

IV, 137, 856 — 858.

Deosebirea dintre cele două fragmente este că, în primul, marea mîngie țarmii Eladei într-un efort zadarnic de a reinvia civilizația greacă, asemeni

efortului pe care îl face Okeanos în sonetul *Veneția*: „miresei dulci i-ar da suflarea vieții, / izbește-n ziduri vechi sunînd din valuri”. Reînvierea civilizației grecești este deci în mod iluzoriu posibilă, în timp ce în fragmentul din episodul Dacia, marea „țărâii-i mîngîie duios”, ceea ce sugerează resemnarea în fața unui destin precis. De ce aruncă Orfeu harpa în mare și nu în hads? După cum rezultă din versurile eminesciene, aruncarea ei în haos ar fi determinat o escatologie totală. Aruncarea în mare are ca efect dispariția civilizației grecești. Fiecare civilizație înseamnă o experiență pentru dobîndirea nemuririi. Cînd recunoaște eșecul celei grecești, Orfeu a pus capăt Eladei. Aruncarea harpei în mare lasă însă cale deschisă altor experiențe, fapt ce nu ar fi fost posibil în cazul apocalipsului generat de migrația cosmică a harpei orfeice.

Marea apare deci în episodul Grecia drept cimitirul civilizațiilor. Grecia se naște din acest cimitir milenar ca o sinteză a gândirii oceanului, pentru a dispărea și ea, după o clipă de existență, în adîncurile elementului acvatic.

Ultima strofă apare ca o ipoteză conclusivă. Poetul se întreabă dacă nu cumva noi nu auzim din pleiade armonia harpei orfeice, dacă nu cumva „trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade”. El simte lumea pătrunsă de „o durere lungă, vană”, ceea ce-l determină să afirme că noi „în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult”. În acest caz, întreg pămîntul urmează threnosul harpei orfeice.

Tot fragmentul analizat în rîndurile precedente este dominat de mitul lui Orfeu. Și în descrierea și explicarea prăbușirii civilizației eline Eminescu pare a fi fost influențat de datele legendei cîntărețului trac. Conform tradiției, după moartea lui Orfeu lira a fost pusă de muze în cer și de atunci datează apariția constelației Lyrei. Probabil la acest lucru se referă poetul cînd vorbește de armonia care se audenaptheadin pleiade. În ce privește aruncarea harpei în mare și cîntecul mării în imagini de talazuri, o legendă tîrzie transmite că lira și capul lui Orfeu au fost legate unul de celălalt și aruncate în mare. Valurile le-au dus pînă la insula Lesbos, în timp ce marea era cuprinsă de sunetele armonioase ale lirei, și este posibil ca la această tradiție să se fi referit Eminescu cînd vorbește de aruncarea harpei în mare și de cîntecul valurilor.

În sfîrșit, mai există un loc în care Eminescu face aluzie la mitul orfeic; într-o variantă din descrierea Eladei, poetul afirmă, referindu-se la singularitatea în istorie a fenomenului grec:

„În zădar boltita lyră ce din șapte coarde sună
muritori din altă vreme o direg și o înstrună
ochiul lumii este altul — ochiul tău odat'a fost”.

V, 95, 13 — 15⁸.

Orfeu este inventatorul legendar al lirei cu șapte corzi (cf. Servius, coment. la *Aeneida* VI, 645: „[...] reliqui sonus septem sunt, quorum sonum

⁸ Cf. Pseudo Iucian, *Astrologia*, X.

deprehendit Orpheus, unde uti septem fingitur chordis"). Ea simbolizează armonia celor șapte planete⁹. Cântărețul trac domină episodul Greciei din poemul *Memento mori*; el apare drept simbol al artei și autor conștient al prăbușirii civilizației eline. După ce constată că moartea nu poate fi învinsă, cîntecul său se transformă într-un threnos care mai răzbate și astăzi din cosmos și din adîncurile mării.

Sintetizînd cele spuse pînă aici, constatăm că civilizația Greciei antice este, potrivit părerii poetului, una din „pietrele de hotar” ale istoriei. Ea reprezintă peisajul paradiziac, populat de ființe mitologice, puntea de legătură între mare și cer; din contemplarea de către om a acestui peisaj a apărut cîntecul elin, care este cîntecul prin excelență, căci din contemplarea frumuseții nu se poate naște decît frumusețe, și grecii antici au fost singurii care au știut acest lucru. De aceea fenomenul grec este irepetabil în istorie: „ai fost singura cîntare cînd privești pe-al lumii rîu”.

Episodul Roma: Am arătat în paginile precedente că Eminescu zugrăvește Grecia sub raportul frumuseții naturii, al creației plastice și al gîndirii filozofice. În poemul *Memento mori*, Roma apare ca putere politică. Ea este un „mîndru soare” ce „c-o rază de gîndire ține lumi ca să nu zboare”; apariția ei surprinde „uimita omenire”, iar sensul existenței sale este de a transforma haosul (nedefinitul) politic pămîntesc în cosmos (ordine, organizare). Putem afirma că ea reprezintă, pentru a ne exprima în termeni platonici, materializarea ideii de politică; și, pentru că este materializare a ideii, gîndirea sa este nemuritoare: „și ce zice-i zis pe veacuri, e etern, nemuritor”, și poate fi urmărită de-a lungul istoriei universale, căci popoarele se ghidează după sentințele romane:

„Iar popoarele-și îndreaptă a lor suflete mărețe,
A lor fapte seculare, uriașele lor viețe,
După căi prescise-odată de gîndirea-ăstui popor”.

IV, 122, 364—366.

Asemenea Greciei, Roma are o geneză misterioasă: în fața spectacolului haosului politic pămîntesc, veșnicia, cugetînd pe timp de milenii „în mite”, adună din trecut viață, putere, esență de înțelepciune și, sintetizîndu-le, zidește „poporul de regi”:

„Vecinicia cea bătrînă, ea la lumi privea uimită.

Mii de ani cugetă-n mite la enigma încilcită

Care spațiul i-o prezintă cu-a lui lumi și cu-a lui legi;

⁹ Primul vers citat apare identic și în *Scrisoarea V*: „Înzădar boltita liră ce din șapte coarde sună, / Ungurea ta de moarte în cadențele-i adună”. Prof. C. Poghirc arată în studiul *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu*, apărut în revista „Studii clasice”, X, 1968, la p. 288, că expresia „bolt:ta liră” are drept sursă pe Homer în traducerea germană a lui Voss; în ce privește a doua parte a versului, domnia sa consideră că ea provine din oda lui Horațiu către Mercur (cartea a III-a, oda a XI-a); Eminescu a tradus această odă și a redat versurile 3—4 „tuque testudo resonare septem/callida nervis” prin „Șitu liră care-n avînt din șapte / coarde răsuni [...]”.

Și din secolii ce trecură ea s-apucă să adune
Toată viața și puterea, sucule tot de-nțelepciune
Și să pune să zidească-un uriaș popor de regi”.

IV, 122, 355 — 360.

Grecia se născuse din mare, ca rezultat al ogîndirii cosmosului în „apele oceanici”. Ea a fost creația gîndirii milenare a mării. Roma apare în mod similar, dar geneza ei este rezultatul cugetării milenare a veșniciei, iar poporul roman se definește, potrivit celor afirmate de poet, drept sinteza experienței istorice.

Acest „soare mindru”, care cu ajutorul „razei de gîndire” anulează tendința centrifugă a popoarelor, este guvernat de împărați cu „fruntea-ncinsă în lueferi”; vorba lor era „o rază în viața lumii-ntregi” și discuțiile se purtau în „senatul cel de regi”. Armata romană este atît de magnifică, încît însăși zeul Saturn se întreabă mirat: „și aceia-s muritori?”. Este o imagine idealizată a conducerii politice romane ce se găsește și la alți scriitori, la Swift de pildă. Admirația față de Roma datează încă din Antichitate, căci formula ei politică a apărut multă vreme drept singura posibilitate de a realiza pacea universală. Mai ales după instaurarea pe tron a lui Octavian August, pacea universală, denumită de romani *pax romana*, devine programul politic oficial. Scriitorii și istoricii vremii au ținut să proslăvească acest lucru în scrierile lor. Eminescu intuiește importanța covârșitoare a Romei în istoria universală prin realizarea unității politice a bazinului mediteranian și prin convertirea la o civilizație superioară a popoarelor barbare. Efectele pozitive ale dominației romane se simt, potrivit părerii poetului, și în epoca sa, căci toate „semințele de mărire” au origină latină; numai că, din păcate, ele sînt ignorate conștient de contemporani:

„Și deși-n inima noastră sînt semințe de mărire,
Noi nu vrem a le cunoaște; căci *străina-ne* gîndire
Au zdrobit a vieții veche uriaș, puternic lanț;

[al Romei spirit mare] în noi *el este*; noi îl stingem. Dacă moare,
Noi murim... ramul din urmă din trupina de giganți”.

IV, 141, 1003—1008.

În piesa lui Schiller *Hoții*, Karl Moor spune că atunci cînd îl citește pe Plutarh îl cuprinde scîrba de a trăi într-un secol de neputincioși. Romanismul german cultivă eroul de tip plutarhian, care se caracterizează prin spirit de aventură, individualism, dorință de glorie. Totul este subordonat gloriei; eroul plutarhian este condotierul antichității. Istoria romană este interpretată în secolul al XIX-lea prin prisma marilor personalități. Iuliu Cezar, Augustus, Scipio Africanul și ceilalți s-au bucurat de un adevărat cult, pentru că reprezentau supraoameni. Pentru Eminescu, Roma reprezintă creatoarea singurei formule politice care a realizat, dintr-un conglomerat de popoare aflate într-o permanentă luptă, un imperiu unitar ce a dăinuit timp de mai multe secole. Nu personalitățile îl interesează, ci sensul și contribuția Romei la dezvoltarea omenirii;

civilizațiile sînt, potrivit concepției sale, idei, și el vrea să arate ce idee a reprezentat Imperiul Roman. Exprimarea de către poetul român a acestei concepții se găsește în următorul fragment: „istoricul se va atașa de-o idee și această idee el o va urma de la originea sa pînă la ultimul termin al dezvoltării sale . . . ; ea va fi personajul și eroul cărții. Sistemele, la care vor fi fost baza și fundamentul vor fi ca învelitorile exterioare, ca fazele diverse ale dezvoltării sale; oamenii mari ce vor fi exprimat-o, nu vor fi decît organe; personalitatea lor se va nimici în personalitatea ideii. Astfel vom avea într-adevăr istoria cugetării cutărui sînt cutărui mișcămînt, nu a cutărei și cutărei fapte izolate, care nu sînt decît pe-atîtea episoade”¹⁰. Este concepția care stă la baza panoramei istorice realizate în poemul *Memento mori*.

Roma a însemnat întruparea unei idei politice superioare sau, altfel spus, ea a reprezentat materializarea ideii de politică. Ca și în cazul Greciei, fenomenul pare irepetabil. A reflecta pe marginea istoriei acestui popor reprezintă o înnobilare a sufletului:

„Cînd îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează.
În trecut mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.
Peste adîncimi de secoli se ridică curcubeii;
Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie
Auzim cetatea sfîntă cu-nmiita-i armonie...
Și ne simțim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei”...

IV, 142, 1009—1014.

Episodul Roma se continuă în cel al Daciei, cu ocazia descrierii, luptei care a opus cele două popoare. Conflictul ia proporții de cataclism cosmic și, paralel bătăliei de pe pămînt, are loc în cer înclăstarea dintre divinitățile dace conduse de Zamolxe și cele romane avînd în frunte pe Iupiter¹¹. Senzația pe care o dă lectura versurilor este ciocnirea a două galaxii, din explozia cărora va rezulta o nouă organizare cosmică. Nesi-guranța sorților bătăliei îl determină pe Zeus să-i elibereze pe titani, spre a-i avea aliați. Întreg pămîntul și universul se clatină:

„Vechiul glob — munții se clatin, ceruri tremur, marea moare”.

IV, 136, 794.

¹⁰ Mihai Eminescu, *Scrieri politice și literare*, editate de I. Scurtu, București, 1905, vol. I, p. 9; o concepție similară a formulat Eminescu și în scrisoarea adresată lui D. Brătianu cu prilejul serbării de la Putna: „[...] numai expresiunea interioară, numai formularea cugetărilor și-a faptei constituiesc meritul individului și al generațiunii, ideea amîndorora e latentă în timp, e rezultatul unui lanț întreg de cauze, rezultat ce atîrnă mult mai puțin de viața celor prezenți cît de a celor trecuți [...]. Este ascuns în fiecare secol din viața unui popor complexul de cugetări, care formează idealul lui, cum în simbul de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg”. În ce privește originalitatea acestei concepții față de filozofia istoriei a lui Hegel, cf. G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 35—38.

¹¹ Cf. și Șerban Cioculescu, „*Memento mori*” și vocația de educator a lui Eminescu, în „România literară”, II, 3 (15), 16 ianuarie, 1969, p. 1 și 7: „izbucnește războiul daco-roman, care se efectuează, ca în *Iliada* cu concursul zeilor respectivi” și D. Păcurariu, *op. cit.*, p. 6 „în războiul daco-roman, ca și în cel troian relatat de Homer, participă și zeii”.

„Lupta-i crudă, lungă, aspră. Lumin'pavezele dave,
Sori și lune repezite printr-a norilor dumbrăve
Ard albastrele armure ale zeilor romani;
Pașii lor amestec cerul — caii tropotă, iar bouri
Ca de tunete un secol împlu halele de nouri
Și se frîng crișnind în scuturi spadele-albe-a lui Vulcan”.

IV, 136, 799—804.

Homerul războiului deci este uraganul; lira celestului aed are ca boltă cerul, iar coardele ei sînt „stilpi de nori”; epopeea sa apare drept un cîntec al furtunii în care sînt presărate „gînduri de aur”.

Războiul se sfîrșește printr-o monomahie între Zamolxe și Jupiter. Aidoma eroilor homerici, amîndoi stau în care de luptă, își aruncă reciproc o privire, în urma căreia zeul dac, asemenea lui Hector, are intuiția înfrîngerii :

„El văzu capul lui Joe, cum l-apus de soare-n vale
Vezi un virf de munte negru scris cu raze triumfale,

Pe cînd el cu întuneric peste văi stă temerar.
Ochii-Olimpicului negri ațintesc carul. Cu frică,
Spre-a opri acea privire Dacul manta și-o ridică.
Caii speriați nechează, tremurînd ei se înalță”.

IV, 137, 832—837.

Deznodămîntul monomahiei este evident din acest moment :

„C-o strigare rece Joe fulgerul i-nfige-n coaste
Și a zeilor Daciei cruntă și mărea^{ta} oaste
Orbită aude glasul părintelui lor rănit”.

IV, 137, 838—840.

Înfrîngerea lui Zamolxe înseamnă înfrîngerea zeilor daci și, implicit, zdrobirea oastei lui Decebal.

După încheierea bătăliei, Cezarul are două viziuni : prima, apariția cezarilor precedenți, care salută mărirea Romei, și a doua, sinuciderea „ducilor daci” și blestemul profetic al lui Decebal. În decursul istoriei sale, poporul roman mai fusese blestemat o dată, de către Didona, regina Cartaginei. Părăsită de Aeneas, ea spune :

„[.....] si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necesse est
et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret :
at bello audacis populi vexatus et armis
finibus extorris, complexu avolsus Iulii
auxilium inploret videatque indigna suorum
funera ; nec, cum se sub leges pacis iniquae
tradiderunt, regno aut optata luce fruatur, [...]
Tum vos, O Tyrii, stirpem et genus omne futurum

exercete odii cinerique haec mittite nostro
munera. Nullus amor populis nec foedera sunt.
Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
qui face Dardanio ferroque sequare colonos
nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires.
Litora litoribus contraria, fluctibus undas
inprecor, arma armis; pugnent ipsique nepotesque”.

Didona îl blestemă pe Aeneas și întreaga lui seminție; ea cere compatrioților să nu abandoneze nici o clipă ideea răzbunării. Glasul ei este profetic, căci peste veacuri răzbunarea se va realiza prin incursiunile devastatoare ale lui Hannibal în Italia. Blestemul lui Decebal este și el profetic, dar în alt sens. El reprezintă o filozofie a istoriei conform căreia „romanii puternici” se vor prăbuși, „umbră, pulbere și spuză/ din mărirea-vă s-alege”, deoarece există o lege implacabilă a morții: „moartea voastră firea-ntreagă și popoarele o cer”. Romanii vor degenera, se vor prefăce în „iloi”, vor ajunge în degradare. Cuvintele regelui get sînt de fapt „cugetarea pămîntului” și au darul de a-l pune pe gînduri pe Cezar care începe a medita asupra soartei omenesci, în timp ce universul își mișcă ironic stelele într-o ordine eternă; cei doi termeni se află în antiteză: pe de o parte, omul, care are senzația realizării unei fapte extraordinare, pe de alta, cosmosul, simbol al eternității, care nu contemplă decît ironic vanele aspirații umane. Profeția lui Decebal este comentată de poet, care se adresează și el Cezarului spunînd:

„Simburele crud-al morții e-n viață...Și-n mărirea
Află germenii cădereii[...]

IV, 141, 979—980.

Este ceea ce exprimă și Ion Barbu în *Oul dogmatic*:

„nevinovatul, albul ou,
palat de nuntă și cavou”.

Episodul Roma nu se încheie cu aceasta. După cîteva considerații ale poetului asupra romanității noastre și după descrierea Nordului (Miazănoaptea), urmează campania zeilor nordici conduși de Odin împotriva imperiului:

„Acolo în fundul mării, în înalte-albastre hale,
Șed la mese lungi de piatră zeii falnicei Valhale;
Odin stă-n frunte — cu părul de ninsoare încărcat;
Acolo decid ei moartea Romei și o scriu în rune,
Presun de argint și zale pun pe caii ca furtune —
Astfel se găsesc de ducă pentru drum'ndelungat”.

IV, 143, 1063—1068.

Dar, cînd ajung în fața cetății eterne, ea le apare ca o țară a „mîndrei lume”, o „veselă grădină”, luminată de un „gînd de aur” pe care

Eminescu îl identifică cu luna. Gîndul de aur care lumina Roma era creștinismul, iar sulița aruncată de zeii nordici se transformă în cruce, simbolizînd convertirea la creștinism a barbarilor și dispariția religiei lui Odin :

„Ei privesc Urbea eternă, ce pe dealuri lin străluce,
Sulița pe loc s-oprește, se preface-n d'-aur cruce.
Odin moare — Tibrul este a Credinței lui sicriu” (subl. ns.)

IV, 144, 1096—1098 ¹².

Destinul cetății de pe cele șapte coline nu se încheie, căci, întrupînd o nouă idee, aceea a creștinismului, Roma, metamorfozată în centru al noii credințe, și-a dat o nouă funcție istorică, prelungindu-și peste veacuri existența multiseculară.

Putem conchide, din cele afirmate mai înainte, că Roma antică apare în poem drept materializarea gîndirii milenare a veșniciei, sinteză a experienței istorice. În dubla ei ipostază, cea păgînă și cea creștină, ea a îndeplinit funcția esențială pentru civilizația europeană, aceea de unificare politică și de convertire a popoarelor la noua credință. Prelungit, prin împlinirea acestor funcții, ciclul civilizației romane nu este încheiat, și de aceea prăbușirea sa nu este zugrăvită de poet, ca în cazul celorlalte civilizații descrise în poem, ci numai anunțată de blestemul proorocitor al lui Decebal.



Am arătat în paginile precedente că Grecia este materializarea gîndirii milenare a mării, așadar ea reprezintă stadiul cel mai înalt al evoluției spirituale a materiei. După momentul genezei, ea apare drept un pămînt edenic deosebit de restul universului, creat și supus legilor devenirii, deci legii inexorabile a morții. Viziunile edenice sînt frecvente în opera lui M. Eminescu (cf. cap. III din *Cezara*, „raiul Daciei” din *Memento mori*, insulele din poemul *Mureșan* etc.), și descrierea Greciei se înscrie între acestea : Elada poetului român nu există decît pe tărîmul gîndirii și doar puține elemente (satirii, Iupiter, zeul Eros, nimfele) sugerează universul geografic și spiritual al pămîntului elen. Celelalte : orașele și templele sînt, după cum am spus, creații ale naturii, asemenea munților, codrilor etc. Grecia este de fapt în prima parte a tabloului o insulă paradisiacă născută din mare, ca un reflex material al lumii ideilor imanente, un țarm al transcendenței, în care germenii distrugerii nu operează. Nici un element din descrierea eminesciană nu sugerează caducitatea : ele apar abia în partea a doua a acestui episod, și distrugerea Greciei este prezentată drept un act conștient al poetului legendar Orfeu. Cauza prăbușirii civilizației elene este conștiința morții implacabile.

Roma reprezintă sinteza experiențelor istorice ; sensul existenței ei este organizarea politică a lumii. Ea este materializarea gîndirii veșniciei

¹² Cf. și G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. II, p. 195.

și este, la rîndul ei, creatoare. Primele trei strofe ale episodului Roma constituie o cosmogonie politică (cosmos = ordine, organizare). Totul este proiectat pe plan astronomic : lumea politică reprezintă un sistem planetar heliocentric ; Roma este soarele și pe orbitele circumsolare se învîrtesc planetele, adică popoarele. În acest sistem planetar acționează legile specifice ale astrofizicii : forțele centrifuge ale popoarelor, a căror caracteristică este tendința reîntoarcerii în lumea pregenezei (haosul), și forța centripetă a Romei. Pe lingă acestea, cetatea celor șapte coline are uimitoarea capacitate de a întrupa idei noi (de pildă creștinismul), fapt ce explică supraviețuirea ei în cursul desfășurării istoriei.

Grecia antică și Roma au constituit deci, potrivit părerii poetului, două etape esențiale în istoria omenirii. Dar civilizațiile sînt caduce și ele dispar în adîncurile mării, de unde mai răzbat doar prin sunete de clopot, amintindu-ne de existența lor strălucită de odinioară :

„Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte”.

IV, 115, 157.

Dintre acestea, clopotul reprezentînd Grecia antică are un sunet deosebit, care face talazurile să răsune într-un efort suprem și zadarnic de a reînvia cultura elină, în timp ce Roma, prin ideile ei esențiale, își face simțită prezența pînă în vremurile de azi.

Résumé

Dans le poème *Memento mori* de Mihai Eminescu, vaste panorama de l'histoire des civilisations dominé par l'idée de la caducité, la Grèce antique représente le stade suprême de l'évolution spirituelle de la matière. C'est un pays édénique différent du monde créé et obeissant aux lois de la transformation, donc à l'inexorable loi de la mort. L'Hellade du poète roumain n'existe que dans l'univers de la pensée et aucun élément ne suggère la caducité. Les temples et les villes sont des créations de la nature de même que la mer, les forêts et les montagnes. La Grèce antique constitue l'élément d'union entre l'océan et le ciel. L'art est la conséquence du cadre naturel et le sens de l'existence humaine est de transposer dans les chants la symphonie de la nature.

Dans la seconde partie de l'épisode, le poète décrit l'effondrement de la civilisation grecque. Chaque civilisation constitue, d'après son opinion, un effort de vaincre la mort, seule réalité éternelle du monde. La civilisation grecque a essayé d'acquérir l'immortalité par l'art, mais le chant d'Orphée, symbole de l'art grecque, a été vaincu par la mort. A cause de cet échec, Orphée jette sa lyre dans la mer. La cause de l'effondrement de l'Hellade est la conscience de l'invincibilité de la mort.

Rome constitue la synthèse des expériences historiques. Le sens de son existence est l'organisation politique du monde. La première partie de l'épisode constitue une cosmogonie politique (cosmos = organisation). Le monde politique représente un système politique héliocentrique ; Rome est le soleil et sur les orbites solaires, c'est-à-dire romaines, tournent les planètes, c'est-à-dire les peuples. Dans ce système agissent les forces centrifuges des peuples—caractérisés par la tendance du retour dans le chaos—et la force centripète de Rome. A part cela, la cité des sept collines a l'extraordinaire capacité d'incarner des idées nouvelles (tel le christianisme), ce qui explique sa survivance à travers les siècles.

SCHILLER, CA GÎNDITOR POLITIC _FAȚĂ DE EPOCA SA

DE

OVIDIU PAPADIMA

În ședința din 26 august 1792 a Legislativei — la propunerea cetățeanului Guadet — „sieur Gille, publiciste allemand” sau „Gilleers”, cum îl ortografia oficiosul *Moniteur*, este proclamat cetățean al republicii franceze, alături de sieur „Clovestoque”¹.

Sub haina oarecum ciudată a pronunției franceze, pe care le-o împrumută caracterul oral, fugos, al dezbaterilor adunării legislative ce se străduia să dea corp juridic revoluției franceze din 1789, recunoaștem în aceste nume pe cei doi mari scriitori germani, Klopstock și Schiller.

Sexagenarul Klopstock își câștigase acest titlu printr-o entuziastă activitate de celebrator și apărător al acestei revoluții, încă de la începuturile ei. În 1790, celebrează la Hamburg sărbătoarea Federației. În odele scrise de el de atunci și pînă în 1892, cîntă deviza „Libertate, egalitate, fraternitate”, înscrisă pe steagul revoluției din 1789. Entuziasmul pentru revoluție merge atît de departe, încît Klopstock se așează de partea noii republici franceze, în complicatul război care se năștea din pricina ei. Justifică purtarea acestui război dincolo de hotarele Franței, de către oștirile revoluționare înflăcărate de accentele *Marseillezei*, considerîndu-l ca un „război al libertății”, și privește cu indignare intervenția trupelor prusiene împotriva lor, pentru apărarea tiraniei care stăpînea în Germania.

Tinărul Schiller, în schimb, nu s-a ilustrat printr-o aderare atît de ardentă și categorică. Singurul fapt care a decis hotărîrea entuziastă a constituantei revoluționare franceze a fost reprezentarea *Hoșilor* lui Schiller, în seara de 6 martie 1792, pentru prima oară, la Paris.

Hoșii, cea dintîi și cea mai celebră dintre dramele lui Schiller, fusese terminată în 1780 și văzuse mai întîi lumina scenei și a tiparului în 1781. Dacă ea ar fi fost jucată sau tradusă de îndată în Franța, hotărîrea adunării naționale franceze ar fi putut să fie interpretată ca recunoașterea lui Schiller printre părinții spirituali ai revoluției. Dar faptul că incendiara dramă a lui Schiller nu a răsunat pe scena franceză decît cu puține luni

¹ Aug. Dupouy, *Les littératures comparées de France et d'Allemagne*, Paris, 1927, p.33.

mai-nainte de proclamarea autorului ei ca cetățean al republicii revoluționare ne face să vedem altceva în gestul constituantei franceze.

Revoluția franceză își căuta și își recunoștea și dincolo de hotarele patriei *similii*, adică pe acei oameni care gîndeau și acționau la fel, sau aproape asemenea ca și promotorii ei.

În anul 1789, Schiller era mult mai mult decît autorul tragediei *Hoții*. În 26 mai 1789, prin lecția de deschidere a cursului său de istorie universală la Facultatea din Jena, Schiller își încheia în mod oficial înția fază a vieții și activității lui literare. În această fază publicase și reprezentase dramele lui cele mai combative din punct de vedere politic, cele mai pline de patos revoluționar, cele mai strîns legate de problemele sociale acute ale Germaniei de atunci, chiar dacă acțiunea unora dintre ele se petrecea în alte timpuri și pe alte meleaguri. Acestea erau, pe lângă *Hoții*, dramele de tinerețe: *Conjurația lui Fiesco la Genova*, clocotind de accentele dragostei de libertate, ale urii împotriva despotismului, ale prețuirii republicii drept cea mai luminoasă și umană formă de guvernămînt; *Intrigă și iubire*, teribil act de acuzare, atît împotriva desfrîului, feloniei și abuzurilor curților princiare, cît și împotriva lăsei complicității burgheziei; în fine, *Don Carlos, infante de Spania*, care înfățișează ideile de reformă pentru fericirea omenirii în libertate, ale marchizului de Posa, dar se încheie cu constatarea că monarhii — chiar cînd vor să apară ca „despoți luminați”, plecînd o ureche ascultătoare la zumzetul prefacerilor viitoare, precum regele Spaniei Filip al II-lea față de planurile generoase ale marchizului de Posa — pînă la urmă nu ezită să dea pe mîna inchiziției, reprezentanta simbolică a forțelor obscurantiste, pe proprii lor fii, să ardă mii de oameni pe rug sau să-i măcelărească, în Țările de Jos sau în altele, în care adia un cît de slab vînt de libertate, numai pentru ca să-și mențină stăpînirea și privilegiile.

Iar dacă în 1787 Schiller își încetase, pentru o perioadă de aproape un deceniu, creația dramatică, să nu uităm că imediat începuse să lucreze la *Rebeliunea Țărilor de Jos*, prima versiune a studiului istoric de analiză realistă și entuziastă totodată, asupra acestei revoluții, pe care Karl Marx o sublinia ca înția revoluție burgheză hotărîtoare în Europa, fără de care cele două următoare, cea engleză din 1648 și cea franceză din 1789, erau aproape de neconcep_t.

Versiunea definitivă a acestei lucrări, *Istoria separării Țărilor de Jos unite*, va apărea în 1788, stînd dovadă pentru noi că Schiller a ajuns de la acest studiu — pasionant pentru el prin înseși implicațiile și ecourile lui politice — la catedra de istorie de la Jena. O dovadă că Schiller nu era în nici un chip și nici nu voia să devină un „Brotgelehrter”, un savant de profesie, ca aceia pe care îi ironizase el însuși. Să nu uităm că, chiar în 1789, în anul revoluției franceze, Schiller desăvîrșise poemul *Die Künstler* — început în 1788, după ce renunțase aparent la literatură, pentru a se

consacra studiilor de istorie —, poem în care înfățișa în cuvinte răsunătoare și astăzi în inimile noastre, misiunea artiștilor² :

Demnitatea omenească a fost incredințată mîinilor voastre —
Păstrați-o !

Ea se scufundă cu voi ! Cu voi ea se va înălța !

Sfînta magie a poeziei

Slujește unui înțelept plan a lucrurilor,

Ca să le îndrepte liniștit

Spre oceanul mării armonii !

Respins de timpul său,

Adevărul sever trebuie acum să se refugieze în poezie,

Să-și găsească adăpost în corul muzelor,

Să se înalțe prin cîntec,

Înspăimîntător în bogăția farmecelor sale,

În belșugul strălucirii lui,

Și să se răzbune, cu sunetele victoriei,

În urechea lașă a persecutorului !³

Schiller nu a fost un fenomen izolat și ca atare greu explicabil. Democratismul lui — atât de evident, încît revoluționarii francezi din 1789, ce reprezentau atunci avanpostul cel mai îndrăzneț al luptei maselor, nu au ezitat să-l proclame concetățean al lor — nu este numai un bun logic al său.

În vederile lui democratice, Schiller nu a avut numai contemporani, ci și predecesori și urmași. Dacă ei nu au fost atât de îndrăzneți, atât de clarvăzători, atât de expresivi ca el, aceasta se datorește intensității cu care geniul său a trăit și a formulat ideile epocii sale.

Fiu al secolului al XVIII-lea — secol al triumfului rațiunii și al nostalgiei de a deveni „cetățean al lumii” —, Schiller îl depășește, făcînd tranziția spre secolul al XIX-lea, secolul luptei naționalităților pentru independență și al luptei maselor împotriva exploatării.

Fiu al iluminismului, comiliton tîrziu al elanului revoluționar haotic din mișcarea Sturm und Drang, Schiller le depășește, creînd o operă de o originalitate în sine care scapă categoriilor obișnuite ale istoriei literare și deschide larg porțile romantismului, cu toate că Schiller îl abjurase către sfîrșitul vieții lui, elogiînd calmul și armoniile clare ale clasicismului.

Predecesorul lui direct este Lessing, spiritul cel mai liber și mai curajos al secolului al XVIII-lea german⁴. Mai toate pozițiile ideologice fun-

² *Schillers Werke in fünf Bänden*, vol. I, ed. Joachim Müller, Volksverlag, Weimar, 1956, p. 121 — 136.

³ Pentru a nu mări excesiv proporțiile lucrării, am renunțat a da citatele în original, în limba germană, înfățișînd numai traducerea în românește. Acolo unde vor lipsi alte precizări — indicînd traducătorul român pe care l-am folosit —, înseamnă că traducerea ne aparține.

⁴ Pentru ideologia lui Lessing, în raport cu epoca lui și cu filozofia iluminismului, a se vedea lucrarea lui Franz Mehring, *Die Lessing-Legende. Zur Geschichte und Kritik des preussischen Despotismus und der Klassischen Literatur*, ediție nouă, în colecția „Bücherei des marxismus-leninismus”, Berlin, 1953.

damentale ale lui Schiller și ca artist, și ca cetățean, se găesc în germene în opera lui Lessing. Lessing e bunăoară părintele dramei burgheze în literatura germană, dramă caracterizată nu numai prin gestul — pe atunci revoluționar — de a aduce pe scenă oameni și probleme din lumea burgheziei, ci și printr-o tehnică dramatică adecvată acestei temerare întreprinderi, pentru a-i asigura succesul. Lovituri teatrale de mare efect, contraste patetice între personaje, mai ales pe linia opoziției violente dintre virtute și viciu; apoi o excelentă cunoaștere a laturilor fundamentale ale sufletului omenesc, atât al eroilor, cât și al spectatorilor, cu deosebire în zona vieții sentimentale — toate acestea au făcut din *Miss Sara Sampson* un model al genului, cu toate slăbiciunile ei. Să nu uităm că această piesă a lui Lessing s-a reprezentat cu doi ani înaintea dramei lui Diderot, *Le Fils naturel*. Prin *Miss Sara Sampson*, Lessing a făcut întâia mare demonstrație a valabilității „dramei burgheze” pe scena germană. Lipsită de fastul obișnuit până atunci al tragediilor cu subiecte din lumea principilor și a aristocrației, tratând problemele de conștiință a două personaje modeste și șterse — fata care-și părăsește tatăl, lăsându-l singur la bătrânețe, și seductorul ei care, după o viață erotică neonest dezordonată, iubeste în ea puritatea și vrea să devină om de onoare —, *Miss Sara Sampson* ținea spectatorii într-o liniște încordată, cu lacrimile curgându-le pe obraz.

Cu *Emilia Galotti*, Lessing făcuse un pas mai departe. Dacă lumea principilor și a aristocrației reapare aici, e numai pentru a figura, în negru, un contrast violent cu albul virtuților atribuite de Lessing lumii celor mai mărunți. Prințul Gonzaga e îndrăgostit de Emilia Galotti, tot atât de feciorelnic candidă ca și Sara, dar nici nu se gîndește, ca mărunțul aventurier Melefont, să se schimbe sufletește, prin iubire și căință. Dimpotrivă, secundat de cinicul său sfătuitor și om de curte Marinelli, prințul nu ezită să tolereze asasinarea logodnicului Emiliei, în ziua în care urma să se facă nunta. Poftele sale, neobișnuite cu frîul, nu slăbesc nici în fața disperării fetei și a blestemelor părinților ei.

Dar drama lui Lessing, care a deschis mai largi orizonturi către o lume nădăjduită mai bună a fost *Nathan înțeleptul*. Toate nostalgiile generoase și ușor utopice ale epocii iluminismului sînt concentrate aici de Lessing, într-o operă de maturitate, într-o fabulație dramatică plină de omenesc și de omenie: ideea libertății de conștiință, a toleranței religioase, odiul în fața fanatismului; ideea acelei „Weltbürgertum” — cetățenia lumii —, care oferea iluzia unui aer mai proaspăt, mai larg, cetățeanului din măruntele principate germane, sufocat de tirania închirciților despoți:

„Nathan

Nu știți, de-acum

Ce strîns de dumneavoastră mă voi ține.

Veniți, prieteni să fim! Disprețuiți

Cît vreți, poporul meu. Nu ne-am ales

Poporul nostru nimeni dintre noi.

Sîntem poporul nostru, noi? Ce-nseamnă

În cele de pe urmă — acest cuvînt :
 Popor ? Creștinul sau evreul,
 Mai mult creștin sau mai mult evreu decît
 Om ? Ah, de-aș fi găsit în dumneavoastră
 Pe cineva ce-i mulțumit să se
 Numească *om* în primul rînd !

Templierul

Da, Nathan,

Pe Dumnezeu, că l-ați găsit ! Mîna
 Să-mi dați ! Mă rușinez c-o clipă v-am
 Nesocotit⁵.

Aici răsună și speranța utopică — specifică iluminismului — că un tiran grandios, deprins cu perspectiva largă a unui mare imperiu, precum sultanul Saladin, ar putea deveni un „despot luminat”, sub influența și sfatul unui înțeleptea Nathan. Înțeleptul era limpezit prin negoțul purtat pe drumurile de caravane ale lumii medievale, ridicat deasupra patimilor naționale și confesionale, spre dorința înțelegerii între ei și a acțiunii împreună a tuturor oamenilor de bine ai secolului. Și totuși, chiar aici, în acest peisaj cu aparențe cosmopolite, Lessing a știut să facă să sune accente clare ale iubirii de patrie. Cînd creștina Daia o îndeamnă pe fiica lui Nathan să accepte dragostea Templierului, să devină creștină, ca să se poată așeza cu el într-una din țările luminate ale Europei, Reha răspunde :

„Pe tine, știu, te cheamă patria :
 Și aici — patria mea să nu mă țină ?
 Icoana alor tăi, ce-n suflet încă
 Nu ți s-a șters, tu mai puternică
 O crezi decît icoana alor mei,
 Pe care îi văd, i-aud ?”

(Act. III, sc.1, p.1 55)

Această frumoasă formulare a ideii de patrie e întregită imediat, tot printr-o vorbă a Rehei : „Și cum poți ști pentru ce bulgăr de pămînt ți s-a menit să fii născut, dacă nu e acel pe care te-ai născut ?” Lessing știe apoi să strecoare, în alt moment al acțiunii, discrete, dar calde cuvinte de mîndrie națională :

„*Templierul*

Eu sînt un șvab dintr-o bucată. Chipul
 Fetei de mult din suflet mi-a ieșit.
 Dacă vreodată a fost în el.

Daia

Al vostru

Însă în sufletu-i mai stăruie !

⁵ Lessing, *Nathan înțeleptul*, trad. de L. Blaga, București, 1955, act. II, scena 5, p. 133—134.

Templierul

Ce-i de

Făcut aici? Ce-i de făcut?

Daia

Cine

Ar ști? Oamenii nu-s totdeauna
Ce par a fi.

Templierul

Dar rar ceva mai bun (*Pleacă.*)

Daia

Mai stați! Ce vă grăbiți?

Templierul

Femeie, nu

Mă faceți să urăsc palmierii, unde
Atît de bucuros mă plimb.

Daia

Te du, tu urs german. Te du atunci! Și totuși
Urma acestui animal n-aș vrea
S-o pierd".

Alături de generoasa și robusta operă literară a lui Lessing, stătea înaintea lui Schiller, ca o treaptă urcată în mersul gândirii omenesti spre mai bine, moștenirea, încurajatoare în luptă, a ceea ce era bun și viabil din patetica dezbatere de idei pe care o crease iluminismul în Europa secolului al XVIII-lea.

Rigorismul etic al lui Kant, încrederea lui în rațiune ca busolă sigură a spiritului omenesc pe calea propășirii, închinarea lui severă și respectuoasă înaintea poruncilor conștiinței umane, convingerea lui că atît rațiunea, cît și conștiința morală au nevoie de libertate ca să se poată manifesta în deplina lor eficiență — toate acestea erau valori pozitive. Alături stătea răsunătorul protest ridicat de Jean-Jacques Rousseau împotriva proprietății, în celebrul *Discurs asupra originii inegalității dintre oameni*. Apoi pledoaria patetică a aceluiași, în *Noua Heloiză* și *Emil*, pentru dreptul omului de a se dezvolta liber și fericit după legile naturii, împotriva unei ordini sociale învechite, despre care simțea că falsifică și sufocă ființa umană. Rămăseseră neuitate corosivele ironii împotriva îngustului spirit de castă al nobilimii și împotriva felului abuziv în care își folosea privilegiile, din *Nunta lui Figaro*, de Beaumarchais. Sunau larg diatribele lui Voltaire împotriva bisericii, ca umbră ocrotitoare a obscurantismului, ca instrument de încătușare a omenirii, folosit de pumnul despoților, diatribe culminînd în faimosul strigăt: „Ecrasons l'infâme !". Pe Voltaire, autorul *Hoșilor* îl admira. Ridicarea acestuia împotriva prejudecăților și a fanatismului era pentru poetul german indisolubil legată de ideea de libertate, care stă la temelia întregii concepții sociale a lui Schiller. Această legătură e exprimată clar

de Schiller, în poezia intitulată *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*, în care elogia gestul lui Goethe de a face să se reprezinte pe scena din Weimar piesa lui Voltaire *Mahomet sau fanatismul*, care a avut un ecou și la noi, fiind tradusă în românește încă de la începuturile literaturii noastre moderne ⁶:

„Cînd acolo unde ingenunche sclavii și domnesc despoții,
Și unde, vanitoasă, se îngîmfă falsa măreție,
Acolo nu poate arta să făurească nimica nobil,
Ea nu poate fi semănată de nici un rege Ludovic;
Ea trebuie se se dezvolte din propria ei bogăție,
Nu împrumută nimic din majestatea pămîntească;
Ea se unește doar cu adevărul
Și jăratecul ei încălzește și luminează doar suflete libere”.

Pe Jean-Jacques Rousseau însă Schiller îl ubea cu toată flacăra entuziastă a tinereții sale. Iubirea și prietenia lui Schiller pentru marele iluminist francez respiră larg în poezia pe care i-a închinat-o, în 1788, la moartea lui:

„Rousseau, monstruoasa prejudecată
Poate să stea ca o fortăreață cu turnuri,
Împotriva reformatorului îndrăzneț!
Întunericul și prostia pot să se adune
Ridicîndu-se pînă-n nori împotriva-ți,
Ca să baricadeze calea luminii tale!
Egoismul, hiena cu o sută de gitlejuri,
Poate să-și înfingă, arzînd de foame,
Dinții ei fereștruiți și galbeni în sărăcime!
Împlătoșată în bronz împotriva lacrimilor
De orfani, baricadată împotriva gemetelor de jale,
Poate să-și ridice castele de aur pe ruine!
Tu te du, jertfă a acestui întreit balaur,
Sări voios în luntrea morții,
Urișule martir, sincer și liber...

Pentru Schiller, lectura operei lăsată de Jean-Jacques Rousseau a fost o hrană sufletească. Ecourile ei largi răsună în toată creația literară a lui Schiller. Orice sondaj le afirmă prezența. Să luăm bunăoară poezia *Primblarea* ⁷. Ea începe printr-o desfidere aruncată științei, cu tot portretul respectuos al savantului atotputernic în cămăruța lui de studiu, atît de asemănător cu cel creionat de Eminescu, la începutul *Scrisorii I*:

„Dar în odaia-i tăcută savantul pe gânduri schițează
Vajnice cercuri, surprinde gîndul cel creator,
Urmărește prin aer sunetul, raza prin eter,

⁶ *Fanatismul sau Mahomet proorocul*, trad. de I. Eliade, București, 1831.

⁷ Constantin Morariu, *Versuri de Goethe și Schiller*, p. 25—27.

Caută legea-n minunile groaznice ale-ntîmplării,
 Caută polul statornic în a fenomenelor goană.
 Muta idee primește trup și glas prin scrisoare;
 Fila, care grăiește, o duce-n noianul de veacuri.
 Înaintea uimiților ochi piere ceaț-amăgirii
 Și fantomele nopții fug de zorii zilei.
 Omul își sfarmă cătușele. O, de nu ar sfărîma
 Fericitul, cu lanțul fricii, și friul rușinii!"

La fel ca Rousseau, deplînge îndepărtarea omului de natură, prin civilizație :

„Libertate ! strigă rațiunea și patima oarbă,
 Desfăcîndu-se lacom din brațele sfintei nature”.

Dar, pînă la urmă, Schiller e convins că natura își recîștigă drepturile pierdute :

„Ani și veacuri întregi mumia poate să steie ;
 Poate, prin înșelăciune, să par-a fi plină de viață,
 Pin' se trezește natura și nevoia și timpul
 Surpă clădirea deșartă cu mîini grele de bronz.
 Omenirea, turbată de crime și de mizerii,
 Se răscoală ca tigrul ce sparge gratii de fier,
 Cu instinctul grozav năzuind l-al Numidiei codru —,
 Și-n cenușa orașului caută pierduta natură.
 O, vă deschideți dar, ziduri, și sloboziți prizonierul,
 Ca să iasă iar teafăr la părăsita cîmpie !”

Moștenirea aceasta ideologică a iluminismului nu-i venea lui Schiller numai din lecturile adolescenței sale, în care căuta o eliberare din atmosfera de cazarmă a acelei faimoase „Pflanzschule”, școală înființată de către despotul micului stat Württemberg, prințul Karl Eugen, ca să-i producă în serie militari și funcționarii mărginiți și obedienți, de care avea nevoie. Tatăl său, felcerul și apoi chirurgia militar Johann Kaspar Schiller, era el însuși un discipol al iluminismului, un mic reformator rural, căutînd să folosească în această operă cunoștințele lui asupra îngrijirii pomilor și cultivării plantelor⁶. Viața lui de medic supus oarbe discipline militare a timpului, în contrast cu preocupările lui științifice și sociale, rătăcirea din garnizoană în garnizoană, fie război, fie pace, îi vor fi dat, desigur, un sentiment de amărăciune și de revoltă, chiar dacă obediința în care era ținut nu l-a lăsat să și-l exprime liber. La toate acestea s-a adăugat propria experiență personală a tînărului Friedrich Schiller. Închis în acea rigidă și ipocrită „Karlsschule”, institut creat de Karl Eugen după chipul și asemănarea lui, obligat să devină militar fără voia lui, apoi jurist, apoi medic, fără vreo înclinație spre aceste domenii, Schiller s-a simțit de la

⁶ Dintre lucrările lui, amintim *Contribuții economice pentru promovarea bunăstării cetățenșii* (1767) și *Gînduri despre pomicultură*.

început înăbușit în această cazarmă ridicată blasfemator în numele științei. În 1779, deși era considerat ca cel mai bun absolvent, Schiller se trezește că teza lui, *Philosophie der Physiologie*, este respinsă, la intervenția unor profesori tot așa de ipocriți ca și patronul.princiar al școlii. Ei au găsit unele pasaje prea îndrăznețe, iar principele însuși a decis ca tânărul insolent să mai rămână un an în școală — „unde între timp focul său ar putea fi potolit intructivă”.

În acest an, Schiller scrie *Hofii*. După ce i s-a dat absolvența, la sfârșitul anului 1780, Schiller se trezește „Regimentmedicus” într-o unitate de soldați invalizi pentru războiul propriu-zis, neavînd drept decît la uniformă de „felcer” și fără posibilitatea de a practica liber medicina. Atunci Schiller tipărește, anonimă, pe banii lui, drama *Hofii*. La premiera din 13 ianuarie 1782, în Mannheim, Schiller trebuie să asiste pe ascuns, iar numele lui nu e pomenit în programul teatrului. Întors în Württemberg, Schiller începe să simtă concret mirosul muced al temniței. Încă la sfârșitul anului 1781 — poate cu diabolica satisfacție că-i dă un preaviz pe care-l socotea necesar — prințul Karl Eugen îi acordase permisiunea să-l viziteze pe Christian Friedrich Daniel Schubart, în fortăreața-închisoare Hohenasperg. Aici fusese închis, în 1777, nefericitul poet al libertății, după ce fusese atras în cursă, prin viclenie, de către Karl Eugen. În 1782 apare a doua ediție a *Hofilor*, avînd ca vignetă a titlului un leu cu laba gata să lovească și faimoasa deviză „In tyrannos” a luptătorului din timpul Reformei, Ulrich von Hutten. După o a doua plecare peste graniță, la Mannheim, în urma unui denunț, prințul Karl Eugen îi pedepsește cu două săptămîni de arest. Schiller schițează planul tragediei *Conjurația lui Fiesco la Genova*. Un canton elvețian se plînge prințului că a fost ofensat printr-un pasaj din *Hofii*. Karl Eugen îi ordonă autorului sănu mai publice nimic în afara medicinei și mai ales să nu mai scrie „versuri”. În 12 septembrie 1782, Schiller fuge în taină peste hotare, la Mannheim, hotărît să-și părăsească pentru multă vreme patria, unde îl pîndea umbra fortăreței-închisoare. Nici în Mannheim Schiller nu se simte sigur. Dahlberg, intendentul teatrului care îi jucase *Hofii*, se ferește de poetul devenit acum fugar politic. Trebuie să meargă pe jos pînă la Frankfurt pe Main, iar de acolo pleacă și se ascunde, sub nume străin, în satul Oggersheim. În anul 1783, se refugiază în satul Bauerbach, la conacul Henriettei von Wolzogen, mama unuia dintre colegii săi de la Karlsschule. În cursul acestei pribegii penibile, Schiller scrie *Fiesco* și *Intrigă și iubire* și începe să lucreze la *Don Carlos*. Întreaga operă de tinerețe a lui Schiller e scrisă astfel într-o luptă personală dramatică cu tirania, concretizată în personalitatea prințului viclean și crud al Württembergului, într-o epocă de eforturi disperate pentru a-și cîștiga libertatea individuală, chiar cu prețul singeros al renunțării temporare la cerul patriei. În prospectul cu privire la revista „Rheinische Thalia”, a cărei apariție Schiller a întreprins-o pentru a-și asigura o bază materială independentă de capriciile stăpînitorilor — prospect publicat sub titlul *Ankündigung der „Rheinischen Thalia”*⁹ și datat :

⁹ Schillers Werke in fünf Bänden, vol. I. p. 276—282.

Mannheim, 11 noiembrie 1784 —, se află mărturisirea strinsei legături dintre vicisitudinile tinereții sale și lupta de idei pe care o începuse prin *Hoții*: „Scriu ca cetățean al lumii, ce nu slujește nici unui principe. Mai-nainte, mi-am pierdut patria, ca să o schimb pe întreaga lume, pe care nu o cunoșteam decît prin ochian. Un ciudat inconvenient al naturii m-a condamnat la locul nașterii mele să fiu poet. Înclinarea mea pentru poezie a ofensat legile institutului unde eram crescut și contrazicea planul întemeietorului său”.

Schiller nu ezită să adauge o amară evocare a acestui „institut”, care nu era altceva decît faimoasa Karlsschule, în care fusese internat el în adolescență. Schiller subliniază, ca latura cea mai înspăimîntătoare a mașinii educative organizată acolo, teribila presiune, uniformizatoare pînă la anihilarea personalității, la care erau supuși tinerii ce învățau acolo: „... cei 400 care mă înconjurau erau o singură făptură, copia fidelă a unuia și aceluiași model, de care plastica natură se îndepărta solemn”.

Hoții, rodul exasperării produse de această constrîngere morală, au fost — după mărturisirea lui Schiller — și un gest de eliberare, cu prețul celui mai sîngeros sacrificiu: „*Hoții* m-au costat familia și patria”. Numindu-se pe sine însuși „cetățean al lumii”, Schiller e astfel departe de a exprima un ideal cosmopolit. El denunță prin aceasta o situație, care era deocamdată a lui, dar putea fi și a multor altora dintre oamenii cu idei înaintate, din fărîmîtata Germanie de atunci. Era convins că nu putea gîndi și acționa liber, ca om și ca scriitor, decît dacă nu mai acceptă stăpînirea nici unuia dintre acești principi, dacă renunță la ideea de a fi legat exclusiv de unul dintre aceste mohorîte stătuțele, ca cetățean al lui. Credea că va putea trăi cu adevărat liber numai din venitul operei lui, ca dramaturg, ca poet, ca editor de reviste, în oricare parte a Germaniei i s-ar cere să-și desfășure această activitate: „Acum toate legăturile mele sînt rupte. Publicul e acum totul pentru mine, studiul meu, suveranul meu, confidențul meu. Lui singur îi aparțin acum. Înainte acestui tribunal și a nici unuia altul nu mă voi prezenta. Numai de acesta mă tem și pe el îl cînstesc. Ceva măreț mă cutremură la gîndul de a nu purta alte lanțuri decît ale dorințelor lumii și de a nu apela la nici un tron, ci numai la sufletul omenesc”.

Această speranță a lui Schiller era în fond o utopie. În condițiile vieții de atunci în Germania, el nu putea ajunge la independență materială, care să i-o poată asigura deplin pe cea morală. Între scriitor și mase —, pe a căror înțelegere pentru generoasele idei umanitare în care credea, Schiller conta, pe bună dreptate —, se interpuneau formele vieții de stat și sociale din acea Germanie plină de atîtea puternice rămășițe feudale. Oamenii de teatru, directorii de asemenea întreprinderi, editorii de cărți și reviste trebuiau să țină seama de aceste forme de viață, dacă nu voiau să fie anihilați prin cenzură sau prin alte măsuri polițienești. Iar dacă simțeau din plin apetitul deschis către formele noi de viață, ale capitalismului, nici acest fapt nu era de loc în favoarea scriitorilor. Lăcomia de bani a directorilor de teatre și a editorilor, precum și lipsa oricărei legi de apărare

a proprietății literare, făceau din scriitori jucăria nefericită a acestei lăcomii. Însuși Goethe era mulțumit primind pentru o operă ca *Wilhelm Meister* meschinul onorar de 100 de taleri. Câtă vreme masele nu se puteau elibera de sub exploatare, scriitorii nu aveau nici o șansă să-și realizeze visul unei independențe reale, atât materiale, cât și morale. Nu aveau nici o șansă mai cu seamă dacă se ridicau împotriva tiraniei cu aspecte feudale întinzate sau împotriva exploatării din partea burgheziei, care se înfripa atunci. Însăși viața lui Schiller a demonstrat acest adevăr. Revista „*Rheinische Thalia*”, în care își pusese atâtea speranțe, a eșuat curînd, din pricina dificultăților materiale. Directorii de teatre șovăiau să-i joace piesele, atât din pricina conținutului lor revoluționar, cât și a situației de proscris în propria lui patrie a autorului lor. Schiller a trebuit în curînd să devină profesor la Universitatea din Jena, la început doar onorific, iar din 1790 plătit de principele de acolo cu mica sumă de 200 de taleri anual.



Izvorită din adîncul experienței sale de viață, legată inseparabil de condiția umană specifică epocii sale și de împrejurările sociale și politice specifice Germaniei de atunci — fărîmîtată între granițele a nenumărate stătuțe cu structură de monarhii absolute, în care burghezia nu se putea dezvolta în mod normal, iar aristocrația își putea păstra mai ușor învechitele sale privilegii —, ideologia politică a lui Schiller are astfel, inevitabil, la temelie ei principiul că fericirea omului nu poate fi întemeiată decît pe libertate. Sentimentul că libertatea este bunul cel mai de preț al omenirii constituie tonul fundamental al întregii opere a lui Schiller. În *Hoții*, Karl Moor și ceata lui încearcă să și-o cîștige prin actul desperat al haiduciei, după ce erau gata să și-o piardă în conflictul cu societatea vremii lor și morala ei. Franz Moor încearcă, tot atât de desperat, să o obțină prin disprețuirea cinică a acestei conștiințe morale. În *Conjurația lui Fiesco*, înfruntarea dintre Fiesco și Verrina nu e decît confruntarea patetică a două concepții despre libertate: aceea a „despotismului luminat” și aceea a republicanismului. *Intrigă și iubire*, în întregimea ei, e un protest împotriva tiraniei desfrîinate a principilor germani și a curtenilor lor, ca și o crîncenă biciuire a lășității burgheziei de atunci, simbolizată în secretarul Wurm, și pînă la urmă, chiar în muzicantul Miller. *Don Carlos* e un poem al dreptului popoarelor la fericirea prin libertate, pentru pecetluirea căruia Posa își sacrifică viața, după ce încercase zadarnic să promoveze acest drept tocmai în Spania oarbea inchiziției și a amarei melancolii a despotului Filip II. Trilogia *Wallenstein* e o plastică reprezentare a forței maselor. În căutarea unei relative fericiri și libertăți în iadul social în care era scufundată Germania prin războiul de 30 de ani, masele îl ridică din nimic pe Wallenstein, condotierul ambițios, la înălțimi ameitoare, făcînd din el un factor politic european, un om care avea iluzia de a crea istoria. Apoi ele îl prăbușesc tot atât de repede cînd mitul înțelepciunii lui politice și al loialității lui se destramă în sufletul soldaților săi. *Fecioara din Orléans* este elogiul omului simplu din popor, pe care-l ridică la înălțimi sufletești sublime dragostea pentru patria lui și ura împotriva celor ce calcă pămîntul

acestei patrii, cotropindu-l. *Wilhelm Tell* e una din cele mai vii și mai înălțătoare evocări a luptei unui întreg popor împotriva tiraniei.

Chiar acele tragedii care nu au un vizibil substrat politic sînt indirect legate de această problemă a libertății, prin patetica luptă a omului cu propriul său destin, care constituie principiul *movens* al acțiunii lor. Dacă în *Mireasa din Messina* conflictul omului cu destinul e rezolvat de Schiller în sensul tragediei antice, al fatalității, în schimb în *Maria Stuart* raportul dintre om și destin e tratat în chip modern, destinul fiind înscris în temperamentul și chiar în fizicul eroilor. Dacă destinul lui Wallenstein se desfășoară în funcție de dragostea celor care alergaseră sub steagurile sale, Maria Stuart se ridică și se prăbușește prin aprinsele sentimente erotice pe care le provoacă în jurul ei, adesea fără voia sa.

Problema aceasta a luptei omului cu natura, nu numai cu legile ei inexorabile, cu forțele ei primare, dar chiar cu elementele ei înscrise în individul însuși, sub forma structurii sale fiziologice și temperamentale, constituie o permanență majoră a filozofiei și esteticii lui Schiller. Cu toate că pare o preocupare abstractă pentru poet, e legată și ea adînc de întreaga lui experiență de viață. Născut cu o structură fizică delicată, supus unor dure privațiuni materiale și morale în anii adolescenței, în regimul de cazarmă al faimoasei Karlsschule, nevoit să lupte cu sărăcia, cu nesiguranța și cu boala aproape în tot cursul scurtei sale vieți, Schiller a putut să iasă la lumină ca scriitor și ca om doar cu prețul unei extraordinare încordări de voință. În scurta lui viață, Schiller a creat o operă considerabilă, nu numai prin genialitatea, dar și prin extinderea ei, fiind bolnav aproape jumătatea zilelor acestei vieți. O scurtă rememorare ne va da imaginea acestei teribile lupte cu destinul înscris în propria constituție fizică a poetului: 3 ianuarie 1791, pneumonie; 15 ianuarie 1791, nouă și gravă revenire a bolii; martie 1791, convalescență; 7 mai 1791, grav bolnav și se zvonește că ar fi murit; 10 iulie — 30 august 1791, cură la Karlsbad; ianuarie 1792, acces al bolii; iulie 1795, grav bolnav; aprilie 1798, la fel; februarie — martie 1800, violente friguri nervoase; iulie 1801, boală îndelungată; iunie — iulie 1802, de mai multe ori bolnav; iulie — august 1804, grav bolnav, zvon că a murit; noiembrie 1804, gravă răceală; februarie 1805, febră; martie — aprilie 1805, convalescență; mai 1805, moartea.

În această stare și în acest timp, Schiller a muncit uluitor de mult și a realizat o operă monumentală, nu numai în domeniul, mai spontan, al literaturii, dar și în cele care cer mai multă robacitate, precum istoria, filozofia, estetica. Aceasta nu s-ar fi putut înfăptui fără o extraordinară încordare a tuturor forțelor sale. De aici, încrederea lui Schiller în puterea voinței, în triumful ei asupra legilor, care par inexorabile, ale naturii. De aici, preocuparea lui de a defini mai întii în om, în individul însuși, noțiunea de libertate. S-a vorbit adesea de Kant în legătură cu această problematică a lui Schiller. E adevărat că și Fr. Schiller a trebuit să se răfuiească cu Kant, la fel ca mai toți marii scriitori și gînditori germani de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Lămurirea cu Kant însemna pentru ei lămurirea cu ideologia iluminismului,

cu una dintre culmile secolului al XVIII-lea. Însemna însă mai întâi de toate depășirea acestui secol și tăierea unui drum nou, printre problemele sociale și morale specifice secolului al XIX-lea.

La Schiller însă —, mai mult decât la contemporanii și urmașii lui imediați — studierea lui Kant și dezbateră cu gândirea filozofului de la Königsberg a însemnat o dezbateră cu propriul său destin, o lămurire a problemelor pe care le ridica propria constituție fizică și morală a autorului *Hofilor*: „Nici un om nu trebuie să trebuiască! — îi spune evreul Nathan dervișului —, și acest cuvânt este adevărat într-un înțeles mai larg decât poate am fi dispuși să i-l dăm. Voința este caracteristică genului uman, iar rațiunea nu e decât veșnica regulă a acesteia. Rațional acționează întreaga natură; prerogativa omului stă numai într-aceea că el acționează rațional, după conștiința și voința lui. Toate celelalte lucruri sunt supuse necesității; omul este ființa care voiește”.

Aceste rinduri din eseu al lui Schiller *Despre sublim*¹⁰ sînt foarte semnificative, nu numai pentru rădăcinile concepției sale despre libertate, dar și pentru faptul că aici poetul îl amintește pe Lessing și al său *Nathan der Weise*. Acest fapt e pentru noi un indiciu categoric că fundamentarea teoretică a noțiunii de libertate în manifestarea voinței umane cîrmuite de conștiința morală, așa cum a încercat-o Schiller, depășește cu mult simplul studiu al filozofiei lui Kant.

Raportul în care Schiller îl așază pe om față de natură ni se pare foarte mult depărtat de ceea ce s-ar putea numi idealism. Schiller nu separă în mod calitativ omul de natură. Pentru el, rațiunea nu e o facultate exclusiv omenească. Schiller o descifrează și în natură, sub forma legilor care guvernează fenomenele naturale, constituind pentru el domeniul *necesității*. După Schiller, omul nu contrazice natura, dar o poate depăși, prin exercițiul liber al voinței sale, guvernată de conștiința lui morală. Depășirea aceasta se poate produce în prefacerea naturii însăși, prin mîna omului, după gândirea lui. Dar se mai poate realiza și în distrugerea naturii, în chiar omul care o depășește, prin sacrificiul propriei sale vieți. Sacrificiul acesta îl face în mod conștient și liber, în numele unei idei. Astfel se naște, după Schiller, sublimul: „Sublim numim un obiect la a cărui reprezentare natura noastră fizică își simte limitele, iar natura noastră rațională, dimpotrivă, își simte superioritatea și libertatea față de aceste limite; față de care ne simțim inferiori fizicește, dar deasupra căruia ne înălțăm moralicește, adică prin idei. Noi sîntem dependenți doar ca ființe senzoriale, dar ca ființe raționale sîntem liberi”¹¹.

Ca individ, omul e deci supus necesității, adică naturii; el este liber față de natură în momentul cînd devine o personalitate. Aici, Schiller se întâlnește cu Goethe, care considera personalitatea ca bunul suprem al vieții: „*Höchstes Gut der Erdenkinder Ist nur die Persönlichkeit*”.

¹⁰ *Schillers Werke*, vol. VII, ed. îngrijită de Heinrich Kurz, Leipzig-Viena, p. 561—573.

¹¹ Schiller, *op. cit.*, p. 561.

În eseuul său *Despre grație și demnitate*¹², Schiller își precizează din nou această concepție: „Omul este însă o persoană, adică o ființă care poate să fie ea însăși cauza, și anume absolut ultima cauză a situației sale, pe care o poate schimba conform unor motive pe care le află în sine însuși. Felul comportării omului este dependent de modul simțirii și al voinței sale, prin urmare de împrejurări pe care le determină el însuși, în libertatea lui, iar nu natura, după legile necesității”¹³. Schiller se depărtează categoric de pozițiile teologale, recunoscând animalelor o viață sufletească deplină, pe care ele o pot și oglindi în mișcările lor: „Și fizionomiile animalelor vorbesc, întrucât exteriorul lor exprimă lăuntru lor. Aici însă vorbește doar natura, și nicio dată libertatea”¹⁴.

Însă merge atât de departe în sublinierea libertății ca element *sine qua non* al grației, încât cade în eroarea de a contesta existența grației, atât de vizibilă, bunăoară, la feline: „Grația e totdeauna numai frumusețea fapturii mișcându-se în libertate, iar mișcările care aparțin numai naturii nu pot merita acest nume”¹⁵.

Ideea libertății morale ca semn distinctiv al omului în natură și în societate este reluată de Schiller, aproape în aceiași termeni, în eseuul *Despre patetic*¹⁶: „În sufletele morale, înspăimântătorul (în imaginație) se transformă repede și ușor în sublim. După cum imaginația își pierde libertatea, tot pe atita și-o valorifică rațiunea; și sentimentul se dezvoltă cu atât mai mult spre lăuntru nostru, cu cât întâmpină granițe mai severe spre în afara noastră. Respinși din toate întăriturile care ar putea oferi ocrotire ființei noastre fizice, ne azvirlim în burgul invincibil al libertății noastre morale, și prin aceasta căpătăm o absolută și infinită siguranță, în timp ce noi renunțăm la o precară întăritură din cîmpul fenomenelor aparente”¹⁷.

Ca exemplu, Schiller îl dă pe Laocoon, care sare în ajutorul fiilor săi, sugrumați de uriașii șerpi trimiși de Neptun să-l pedepsească. Cu toate că știe că aceasta însemna pieirea lui sigură, preotul lui Apollo, în loc să fugă, se îndreaptă spre acești monștri, numai pentru a-și îndeplini pînă la capăt datoria de tată:

„El este acum acela care se dă pieirii printr-o liberă alegere, iar moartea lui devine o acțiune a voinței sale”.

Nu vom intra aici în analiza amănunțită a concepțiilor filozofice și estetice ale lui Schiller. Aceasta ar putea constitui singurul obiectul unui amplu studiu de specialitate, care nu e în intențiile noastre. Pe noi ne interesează aici lucrările sale în acest domeniu numai întrucât ne pot lămuri mai bine concepțiile politice ale poetului și legătura dintre ele și experiența lui de viață, în cadrul operei sale.

¹² Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 210—260.

¹³ Schiller, *op. cit.*, p. 220.

¹⁴ *Ibidem*, p. 229.

¹⁵ *Ibidem*, p. 222.

¹⁶ Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 282—304.

¹⁷ *Ibidem*, p. 294.

Chiar în aceste scrieri filozofice, Schiller nu se poate mulțumi cu simpla clarificare a ideilor sale asupra libertății, în contrast cu legile necesității naturale și în raport cu indicațiile pe care rațiunea, funcționând ca o conștiință morală, le dă voinței omului. Temperamentul de luptător al poetului îl face să meargă mai departe, spre acțiune, indicând și sfera de aplicare a sistemului său de idei.

Astfel, chiar în esul *Despre sublim*, pe care l-am menționat, Schiller subliniază în termeni categorici ce concluzii trage el ca poet, și mai ales ca dramaturg, din sistemul său filozofic-estetic: „De aceea putem spune că pateticul este o inoculare cu inevitabilul destin, prin care acestuia i se răpește răutatea, iar atacurile sorții sint îndreptate spre partea cea mai tare a omului.

Deci, la o parte cu cruțarea prost înțeleasă, la o parte cu molaticul și răsfățatul învăț de a arunca un vâl peste chipul sever al necesității, pentru a ne așeza în favoarea simțurilor, mințindu-ne despre o armonie între buna stare și buna purtare, armonie din care în lumea reală nu se arată nici o urmă! Fatalitatea cea rea să ne fie arătată frunte către frunte. Mintuirea nu stă în ignorarea primejdiilor ce ne înconjură — aceasta trebuie să înceteze, în sfârșit —, ci numai în cunoașterea lor. La această cunoaștere ne ajută teribilul și mărețul spectacol dramatic, care ne înfățișează schimbarea ce distruge totul și iarăși îl creează și iarăși îl distruge, pieirea care aici surpă cu încetul, aici cotopește repede; la această cunoaștere ne ajută pateticele tablouri înfățișându-ne omenirea în luptă cu destinul, neostoita fugă a norocului, certitudinile înșelate, nedreptatea triumfătoare și nevinovăția care e înfrântă — toate acestea, pe care istoria ni le evocă cu bogăție, iar arta tragică, invitându-le, ni le aduce înaintea ochilor”.

Departa de a închide ochii în fața realității, refugiindu-se în ideal — Schiller pledează, dimpotrivă, pentru luciditate, pentru cunoașterea lumii, în trecut și în contemporaneitatea lui, așa cum era, fără nici o înfrumusețare a ceea ce apărea hidos și nedrept în alcătuirea ei. Mai mult decît atîta, Schiller înțelege să ia poziție față de această realitate nu numai ca filozof și istoric, prin cunoaștere, ci și ca poet, înfățișînd maselor ceea ce văzuse el în lume, uneori cu entuziasm, cele mai adesea cu oroare. În concepția de atunci a lui Schiller deci, artei îi revenea o misiune precisă și înaltă, nu numai de a funcționa ca o formă de cunoaștere, ci și ca o forță puternică în acțiune, pentru îmbunătățirea și transformarea societății omenești, prin dezvăluirea fără cruțare a păcatelor de care suferea¹⁸. De aceea, Schiller îi cere artei să fie „patetică”, adică avîndu-și efectul întemeiat în primul rînd pe explozia sentimentelor de entuziasm și de indignare. Tot de aceea se îndreaptă hotărît spre teatru, ca spre forma literară cea mai patetică, avînd efectul cel mai direct și mai puternic asupra publicului. Iar în al doilea rînd, spre poezia lirică, adică acea formă literară ce are cel mai ușor acces spre inima omului din mase, prin caracterul ei de mărturisire personală a poetului, în nu-

¹⁸ Ibidem, p. 572.

mele și în fața întregii lumi. Schiller acționează la fel, în aceeași situație, ca și la noi, mai târziu, Vasile Alecsandri, care — în 1844, anul suspendării foaiei „Propășirea” — se îndreaptă spre teatru, pentru înfruntarea vicilor societății sale; iar pe de altă parte, spre lăirică, și anume spre comoara poeziei populare, îndeosebi cea haiducească, culegînd-o și scriînd el însuși *Doinele*, în spiritul și în forma acestei poezii populare. Temperament mult mai aprins și mai ferm de luptător, Schiller merge însă mai departe și pe alte căi decît Alecsandri, atît în ideologia sa, cît și în creația lui dramatică.

El e convins că — pentru a putea acționa cît mai intens asupra publicului — poetul trebuie să fie animat nu numai de oroare față de tot ce e păcat și nedreptate în lume, dar și de entuziasm pentru tot ceea ce e bun și frumos. De aceea Schiller crede în entuziasm, ca fiind una dintre forțele sufletești generatoare de artă, iar pentru el iubirea e o formă a entuziasmului, în lupta împotriva egoismului, pe care îl consideră, dimpotrivă, ca unul din elementele generatoare ale răului.

În *Scrisorile filozofice*¹⁹, Schiller formulează clar această poziție a sa, menționînd în treacăt opera marelui revoltat și pamfletar englez al începutului secolului al XVIII-lea, Jonathan Swift: „Swift, care a împins dojenirea prostiei pînă la infamarea omenirii, iar pe stîlpul infamiei, pe care l-a durat pentru întreaga speță umană, și-a scris mai întîi propriul său nume, Swift însuși nu-i putea produce omenirii răni atît de mortale, ca acești gînditori periculoși care, cu toată risipa acuității și a geniului, au împodobit egoismul și l-au înnobilit, făcîndu-l sistem. De ce să ispășească întreaga speță umană, dacă unii dintre membrii săi renunță la toate valorile ei? O mărturisesc deschis, eu cred în realitatea unei iubiri lipsite de orice scop egoist”.

Într-un pasaj din celebrul său studiu *Asupra poeziei naive și sentimentale*²⁰, Schiller își exprimă părerea, în sensul vederilor lui Jean-Jacques Rousseau, că natura umană neperversită — ceea ce Schiller numește „naivul” din om și artist — e lipsită de aceste forme atroce de egoism și adesea acționează instinctiv prin iubire, pe planul social: „Dacă un tată îi povestește copilului său că cutare om piere din pricina sărăciei, iar copilul merge și-i duce aceluia sărac punga cu bani a tatălui său, acțiunea lui este naivă, căci prin copil acționează natura sănătoasă; copilul ar fi avut tot dreptul să procedeze astfel. El nu cată decît la nevoie și la cel mai apropiat mijloc de a o potoli; o astfel de umflare a dreptului de proprietate, încît din pricina ei să piară o parte dintre oameni, nu se întemeiază pe natură. Acțiunea copilului constituie deci o rușinare a lumii reale, și aceasta o mărturisește chiar inima noastră, prin satisfacția pe care o simte în urma acestei acțiuni”.

În eseu *Despre temeiurile plăcerii în fața obiectelor tragice*²¹, într-un paragraf, Schiller își întemeiază raționamentele pe principiul, pe care îl

¹⁹ Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 124.

²⁰ Schillers Werke in fünf Bänden, ed. J. Müller, vol. I, p. 302.

²¹ Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 182.

consideră de la sine înțeles, al dreptului tuturor oamenilor la fericire, nu numai al privilegiaților : „Suferința virtuosului ne emoționează mai dureros decât suferința viciosului, pentru că în primul caz nu e contrazis numai scopul general al oamenilor, de a fi fericiți, ci și principiul că virtutea trebuie să îi facă fericiți, pe când în al doilea caz e contrazis numai dreptul comun la fericire”. De aceea, în scrisorile *Cu privire la Wilhelm Meisters Lehrjahre*²², romanul de maturitate al lui Goethe, reproșându-i cu delicatețe acceptarea formelor vieții de curte, după anii furtunoși ai lui *Goetz von Berlichingen*, totuși subliniază cu prețuire felul cum Goethe a știut să-și depășească adesea spiritul propriei sale clase sociale, chiar și în anii maturității : „E de altfel frumos că d-voastră, cu toată prețuirea cuvenită pe care o dați anumitor forme pozitive exterioare, de îndată ce intervine ceva pur omenesc, dați la o parte, în deplina lor nulitate, toate cele legate de naștere sau de rang în societate, și anume, după cum se cuvine, fără a rosti un cuvânt asupra lor”.

În prefața traducerii făcute după cartea lui G. de Pitaval, *Cazuri juridice curioase, ca o contribuție la istoria omenirii*²³, Schiller exprimă și mai categoric preocuparea lui pentru îmbunătățirea soartei maselor : „Necesitatea de a citi, tinzând să devină generală, mai ales la acele clase ale poporului pentru a căror educație se face de obicei atât de puțin din partea statului, în loc să fie utilizată de către bunii scriitori pentru scopuri binefăcătoare, este mai degrabă folosită în rău, din ce în ce mai mult, de către scribii mediocri și editorii setoși de ciștiguri, ca să-și pună în circulație mărfurile proaste, chiar dacă aceasta ar fi în paguba culturii poporului și a moralității lui”. Schiller n-a ajuns pînă la înțelegerea clară a mecanismelor adînci ale capitalismului, care abia se naștea pe atunci în Germania. Ar fi fost prematur, deci imposibil. Însă cu darul său de a intui realitatea, cu luciditatea ce îl caracteriza, a văzut aici — ca și în drama sa *Intrigă și iubire* —, alături de viciile societății feudale în descompunere, alături de păcatele aristocrației, și egoismul burgheziei, care se pregătea să răzbată la conducerea statelor. O imagine cutremurătoare a mizeriei maselor, în contrast cu splendoarea vieții principiare — detestabilă chiar fiind travestită în haina amabilă a pasiunii pentru artă —, ne-o dă Schiller în articolul său despre colecția princiară de obiecte de artă, din orașul în care *Hoții* văzuseră întîia oară lumina scenei, *Sala antichităților în Mannheim (Scrisoarea unui călător danez)*²⁴ :

„Triumful unei mîini omeneste asupra îndărătniceii împotriviri a naturii m-a surprins adesea, însă mizeria care locuia alături îmi otrăvea voluptoasa admirație. O figură a foamei, cu ochii scufundați în cap, care-mi cerea de pomană pe înflorita promenadă a unui parc princiar, o colibă de mișel, amenințată să se prăbușească, stînd în fața unui splendid palat — cit de repede doborau ele la pămînt mîndria mea ! Închipuirea mea completează tabloul. Văd acum blestemele miilor de oameni, aseme-

²² Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 546 : scrisoarea XII, din 5 iulie 1796.

²³ Schiller, Werke in drei Bänden, ed. Walter Hoyer, vol. II, p. 334.

²⁴ Schiller, Werke in drei Bänden, ed. W. Hoyer, vol. I, p. 751.

nea unor viermi lacomi, forfotind în această grăitoare descompunere. Nu mai descopăr decît un trup omenesc uscat și clătîindu-se, ai cărui ochi și obraji ard în roșeața febrei, înfățișînd mincinos o viață înfloritoare, în timp ce arșița și putrezirea îi pustiesc plămîinii horcăitori. Acestea sînt, bunul meu prieten, impresiile mele în fața minunățiilor care i se oferă, în fiecare țară, călătorului spre admirație”.

În schița sa *Iași în 1844*, V. Alecsandri înregistra — cu mai multă bonomie și mai puțină violență în critica socială — aceleași contraste puternice între opulență și mizerie, în capitala Moldovei. Schiller a tras din toate acestea — ca și Alecsandri mai târziu, în împrejurări similare — aceeași concluzie. Scriitorul nu trebuie să rămînă spectator pasiv al acestor contraste, ci e dator să pună umărul, ca om și poet, pentru înlăturarea lor, iar calea cea mai eficientă e teatrul. Încă din 1782, într-un articol *Despre teatrul german al prezentului*²⁵, Schiller — criticînd aspru superficialitatea și imoralitatea scenei germane a timpului său, pusă mai ales în slujba divertismentelor galante ale curților princiare, care făcuseră din actrițe niște „hetaire” — formulează clar pentru scriitori misiunea de luminători ai maselor: „Atît timp cît victimele voluptății vor fi jucate pe scenă de fiicele voluptății, atîta timp cît scenele de frică și de groază vor sluji mai mult ca să valorifice pe piață talia zvultă, picioarele drăgălașe, mișcările grațioase ale actrițelor, cu alte cuvinte, atîta timp cît tragedia va avea mai mult rolul de mijlocitoare a voluptăților răsfațate — mă nevoiesc să spun mai puțin! —, atîta timp cît spectacolul e mai puțin școală cît distracție, e folosit mai mult ca să anime plictiseala ce te face să caști, să-ți înșele dușmănoasele nopți de iarnă și să împodobească marea armată a leneșilor noștri cu spuma înțelepciunii, cu moneda de hirtie a sentimentului și cu obscenități galante, atîta timp cît lucrează mai mult pentru toaletă și pentru cîrciumă: tot atîta timp scriitorii noștri dramatici vor trebui să renunțe la ambiția patriotică de a fi învățătorii poporului”.

De altfel, aceasta nu e o idee aruncată undeva de Schiller. Sublinierea rolului scenei în lupta scriitorilor pentru transformarea societății e o preocupare de durată a autorului *Hoșilor*. E adevărat, în formularea ei de către Schiller a rămas mult din idealurile utopice ale iluminismului, care credea că îmbunătățirea soartei maselor s-ar putea realiza numai prin educație: prin luminarea maselor, pe de o parte, prin convingerea stăpînitorilor să fie mai omenoși, pe de alta.

Schiller însă depășește pozițiile iluminismului prin violența criticii pe care o întreprinde. Iată bunăoară cu cîtă îndrăzneală vorbește — în calitatea dificilă de „poet al teatrului din Mannheim” — într-o conferință rostită în 1784 și publicată sub titlul *Cum poate să înriurească anume o scenă teatrală bună și statornică?*²⁶: „Justiția scenei începe acolo unde se sfîrșește tărimul legilor lumesti. Cînd dreptatea e orbită pentru bani și se răsfață în solda viciului, cînd nelegiuirile celor atotputernici

²⁵ Schillers Werke, ed. H. Kurz, vol. VII, p. 79.

²⁶ Schiller, Werke in drei Bänden. ed. W. Hoyer, vol. I, p. 742—743.

își bat joc de neputința ei și leagă brațul stăpînirii și al fricii de oameni, scena preia spada și balanța și tirăște viciul în fața unui înfricoșător scaun de judecată. Întregul imperiu al fanteziei și al istoriei, trecutul și viitorul, stau gata la scaunul ei. Criminali îndrăzneți, care putrezesc de mult încă în pulbere, sînt readuși pe lume prin atotputernica chemare a poeziei și își repetă, pentru învățătura înfiorată a posterității, viața lor rușinoasă. Neputincioase, precum umbrele într-o oglindă concavă, se perindă prin fața ochilor noștri ororile secolului lor, iar noi le blestemăm memoria, cu o voluptoasă groază”.

Aceeași idee o reia poetul într-o variantă mai tîrzie a acestei conferințe, publicată sub titlul *Scena teatrală considerată ca o instituție morală*²⁷. Aici desenează astfel misiunea scriitorului patriot: „El aruncă o privire prin neamul omenesc, compară popoare cu popoare, secole cu secole, și vede cît de mult e robită marea masă a poporului, stînd prinsă între lanțurile prejudecăților și ale părerilor care lucrează veșnic împotriva fericirii ei, așa încît razele mai pure ale adevărului au luminat abia cîteva capete alese, care au răscumpărat acest mărunt cîștig poate cu cheltuiala unei vieți întregi. Cum poate oare înțeleptul legislator să-i împărtășească acestea națiunii? Scena e canalul comun, prin care se revarsă lumina înțelepciunii, a părții cugetătoare cea mai bună a poporului, și de aici se răspîndește ea, în raze mai blinde, în întregul stat. Noțiuni mai concrete, principii mai clarificate se revarsă de aici în toate arterele poporului; negura barbariei și a întunecatei superstiții dispăre, noaptea cedează în fața luminii biruitoare”. Puternicele rămășițe de iluminism, în concepția înfățișată aici de Schiller, sînt și mai vizibile în paragraful anterior acestuia, în care poetul formulează — la fel ca Lessing în scena dintre înțeleptul Nathan și tînărul Saladin, pe care Schiller o și amintește în acest articol — utopia că stăpînitorii cruzi și egoiști ai lumii de atunci s-ar fi putut preschimba în fericitori ai omenirii, sub influența artei: „Omenia și toleranța încep să devină spiritul dominant al epocii noastre; razele lor au pătruns pînă în sălile tribunalelor și mai departe — în inimile principilor noștri. Cîtă participare la această operă divină aparține teatrului? Nu e el oare acela care l-a făcut cunoscut pe om omului și i-a descoperit tainicul mecanism după care el acționează? O ciudată clasă de oameni are pricină să-i fie scenei mai recunoscătoare decît toate celelalte. Aici mai-marii lumii aud ceea ce n-au auzit niciodată sau foarte arare; aici văd ei omul”.

Așa cum am mai accentuat, Schiller a depășit însă această poziție tipic iluministă. Mai întîi, prin nemiloasele incizii, prin viforosul spirit de revoltă, ce caracterizează mai ales întiile sale drame — *Hoșii*, *Conjurația lui Fiesco la Genova*, *Intrigă și iubire*, ecouri tîrzii ale acelei scurte, dar violente mișcări literare germane a perioadei Sturm und Drang. Schiller continuă și în restul operei sale efortul de a depăși spiritul secolului al XVIII-lea, de a căuta pentru lupta omenirii alte căi spre mai

²⁷ Schillers Werke in fünf Bänden, ed. J. Müller, vol. I, p. 290.

bine decît acelea pavate cu generoasele, dar periculoasele iluzii, pe care le deschisese iluminismul.

Chiar tragedia *Don Carlos* — care încheie această perioadă de tinerete, de căutări și de revoltă, a creației dramatice a lui Schiller —, deși ar părea că pledează pentru soluția iluministă, prin figura și ideile marchizului de Posa și faimoasa scenă a convorbirii lui cu Filip al II-lea, în fond lichidează drastic utopia iluminismului. Însuși Posa ajunge aici la convingerea că era inutilă încercarea de a-l îndupleca pe întunecatul și mizantropul monarh al Spaniei. Însuși Posa ajunge la convingerea că trebuie să profite de încrederea câștigată din partea tiranului și să-l înșele, complotind împotriva lui, pentru sprijinirea revoltei Țărilor de Jos. Iar finalul tragediei, în care Filip al II-lea preferă să-l dea pe don Carlos, unicul său fiu, pe mâinile inchiziției, ceea ce însemna pentru acesta moartea cea mai crîncenă, decît să-și vadă amenințată cituși de puțin stăpînirea tiranică, ne arată rîspicat că însuși Schiller era de părerea lui Posa.

Résumé

L'auteur prend comme point de départ de son étude l'acte par lequel l'Assemblée législative révolutionnaire française, dans sa séance du 26 août 1792, a proclamé Schiller citoyen de la République française en même temps que Klopstock. Il explique cette initiative par la signification hautement humaine et par le généreux plaidoyer pour la liberté, qui se fait jour dans l'œuvre littéraire de l'écrivain allemand. Après avoir mis en évidence l'éclat artistique avec lequel Schiller avait présenté l'idée de la dignité humaine dans le monde contemporain — avant d'être distingué par cet acte solennel de l'Assemblée française — l'auteur montre que Schiller n'avait pas été, à son époque, en Allemagne, un cas isolé. L'auteur analyse l'œuvre littéraire de Schiller sous cette incidence. C'est ainsi que Schiller — véritable adepte de la philosophie des lumières et compagnon attardé de l'élan révolutionnaire chaotique du mouvement *Sturm und Drang* — s'élève au-dessus de ces deux courants. En élaborant une œuvre dont l'originalité échappe aux catégories habituelles de l'histoire littéraire, Schiller a donné libre accès au romantisme allemand, bien qu'il l'ait abjuré théoriquement, vers la fin de sa vie, n'ayant d'éloges que pour la sérénité et l'harmonie classique.

HENRY JAMES

teoretician al romanului

DE

GHEORGHÎA DUMITRIU

Astăzi, în aproape toate discuțiile despre roman se întâmplă ca numele lui Henry James să fie omis foarte rar. Chiar dacă — în multe privințe — se contestă caracterul de dogmă al unora dintre afirmațiile sale, referirile la estetica sa răspund unei necesități firești, căci eseurile publicate de James timp de aproape cinci decenii¹ au meritul, unanim recunoscut, de a fi primele contribuții majore la o „poetică” a romanului. Richard Stang² încearcă să demonstreze că părerea de largă circulație după care în Anglia teoria romanului începe cu James este în întregime eronată. El aduce în discuție un bogat material din periodicele mid-victoriene ce atestă recunoașterea posibilităților artistice intrinsece ale acestui gen literar, atît din partea romancierilor vremii, cît și din partea unor autorități critice ca: G. H. Lewes, Walter Bagehot, R. H. Hutton, W. C. Roscoe, Leslie Stephen etc., dar nu reușește să convingă că această bogăție de considerații se poate închea, cum este cazul la James, într-o concepție estetică bine definită. Referirile la tehnica romanescă, deși numeroase, au un caracter ocazional și sînt lipsite de răsunet în opinia literară a vremii, romancierul acceptînd în continuare statusul de „entertainer”. Momentul James este important mai ales pentru consecințele ce le are în schimbarea opticii generale privind locul de care trebuie să se bucure romanul în raport cu celelalte genuri literare.

Unghiul de vedere din care poate fi considerată contribuția teoretică a lui James poate varia esențial. După cum se știe, o mare parte din însemnările sale critice este prilejuită de propria activitate de creator. Pregătind între 1906—1909 ediția completă a operei sale (New York Edition), James, pe lângă revizuirea minuțioasă a romanelor, înzestrează aproape fiecare volum cu un studiu introductiv, în care oferă date privind geneza lucrării și comentează aspecte multiple ale tehnicii sale, așa cum acestea își găsesc ilustrarea în propria creație. *Prefețele*, cunoscute și sub numele de „The Art of the Novel”, după volumul în care R. P. Blackmur le publică în 1934, în plină renaștere jamesiană, pot interesa

¹ Primul eseu de critică literară, publicat anonim, apare în 1864 și se ocupă de roman, iar ultima lucrare, a cărei editare este îngrijită de James — *Notes on Novelists*, — apare în 1914.

² Richard Stang, *The Theory of the Novel in England (1850—1870)*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1961.

prin valoarea lor explicativă în ceea ce privește romanul jamesian. Bineînțeles, o analiză a *Prefețelor* din punctul de vedere al aportului lor la aprecierea creației de romancier a lui James se cuvine a fi făcută cu tot discernământul recomandat de critica literară astăzi, înclinată să acorde primatul operei în sine. Dacă insistența lui W. K. Wimsatt și Monroe C. Beardsley, a lui René Wellek și Austin Warren de a nu confunda intenția cu modul în care se materializează în operă a fost binevenită într-o perioadă în care analiza se concentra în exclusivitate asupra unor factori externi operei în sine, respingerea totală a unor evidențe de ordin secundar ne poate lipsi uneori de unele lumini în înțelegerea sensurilor operei literare. Intenția exprimată de autor se poate deosebi esențial de felul în care se realizează — și acest ultim aspect interesează în primul rând —, dar nu rezultă că trebuie, în mod obligatoriu, să i se opună ³.

Prefetele pot fi considerate pentru valoarea lor intrinsecă, deși, și o asemenea abordare nu poate ocoli pe de-a-ntregul romanele lui James, deoarece, după cum s-a menționat, el recurge frecvent la propria operă, în scopul de a ilustra aplicarea unor procedee tehnice ce îl preocupă în mod deosebit. *Prefetele* oferă ample reflecții pe marginea compoziției în roman ⁴, dar, fiind scrise în maniera ultimei sale perioade, într-o limbă cu un accentuat caracter metaforic, au cunoscut o circulație relativ restrinsă. Se pare că, în urma sfatului lui Edith Wharton, îngrijorată de soarta ce ar putea s-o aibă acest „geniu ce se risipește”, opera „unui om bolnav și obosit”, James permite unuia dintre prietenii săi să extragă cele mai importante pasaje din *Prefete* și să le expună într-un mod sistematic ⁵. Percy Lubbock își asumă dificila sarcină, dar *The Craft of Fiction* (1921), deși urmează cu fidelitate linia diriguitoare a teoriei jamesiene, preluându-i și terminologia, prin analizele făcute unor romane ca *Război și pace*, *Madame Bovary*, *The Ambassadors* etc., este cu mult mai mult decât o tălmăcire a *Prefețelor* într-un limbaj de o fermecătoare claritate.

În lucrarea de față ne propunem un scurt comentariu al eseurilor lui James și, în special, al *Prefețelor*, sub aspectul aportului lor la cris-

³ Combătându-l, pe bună dreptate, pe Quentin Anderson, care vede în ultimele romane ale lui James o alegorie a sistemului filozofic al tatălui său, Henry James Sr., pe motiv că această interpretare se slujește de argumente neliterare și reprezintă mai mult o speculație pe marginea eseurilor și corespondenței lui James, F. R. Leavis încearcă să-și impună punctul de vedere după care *Prefetele* sînt lipsite de orice merit de autoritate critică. Vezi F. R. Leavis, *The Later James*, în *The Great Tradition*, A Peregrine Book, și *Henry James and The Function of Criticism*, în *The Common Pursuit*, A Peregrine Book, 1952.

⁴ O anumită rezervă față de elogiile aduse *Prefețelor*, considerate de unele autorități (R. P. Blackmur) drept contribuția critică cea mai de seamă, arată René Wellek, *A History of Modern Criticism*, vol. 4, Yale University Press, 1966, p. 213—214. După Wellek, meritul *Prefețelor* a fost exagerat în dauna celorlalte scrieri teoretice, în care James formulează principii extrem de importante, în măsură să-i îndreptățească locul de cel mai mare critic american al secolului al XIX-lea. Dar Wellek recunoaște că în *Prefete*, deși intermitent, James analizează și își apără propria tehnică romanescă.

⁵ Edith Wharton, *The Man of Letters*, în *Henry James a Collection of Critical Essays* edited by Leon Edel, A Spectrum Book, 1963, p. 31—37.

talizarea unei teorii a romanului, încercînd să subliniem acele contribuții care au rămas în centrul atenției pînă astăzi.



În ciuda afirmațiilor lui Richard Stang privind atenția de care se bucură teoria romanului din partea autorităților critice ale vremii între 1850 și 1870, perioada imediat următoare, sfîrșitul secolului al XIX-lea și primul deceniu al secolului al XX-lea, este departe de a crea un climat în măsură să solicite o exigență sporită a romancierului față de propria artă. Într-un eseu scris în 1900, *The Future of the Novel*, James vede în ritmul rapid în care romanul se întronase forma literară favorită a epocii, consumat de o avalanșă crescîndă de cititori și pe cale de a deveni o adevărată industrie, serioase motive de îngrijorare pentru soarta cărții „par excellence”. Prosperitatea de care se bucura romanul era însoțită de un alt semn al timpului, mai puțin îmbucurător, o pronunțată vulgarizare a literaturii, în cea mai mare parte adresată femeilor și copiilor, deci unui consumator considerat „lipsit de capacitate de reflectare și spirit critic”⁶.

Cu 11 ani mai tîrziu, H. G. Wells împărtășește aceeași neliniște cu privire la viitorul romanului, dar, spre deosebire de James, vede marea primejdie nu atît în categoria de cititori reprezentată de femei — după el, tineretul și femeile insistă să li se ofere cărți interesante — cît în ceea ce el numește „teoria gigantului obosit” care pretinde că romanul este în exclusivitate un mijloc de relaxare și trebuie să se adreseze în primul rînd englezului prosper. Gigantul obosit, tracasat, simte nevoia unei destinderi pe care romanul, în opinia curentă, se simte obligat să i-o asigure⁷.

Dacă masa de cititori se arăta puțin receptivă la ținuta artistică a romanului, nici critica literară nu dovedea mult discernămint în selecționarea valorilor. În același eseu James observă că recenziile sînt „în nouă cazuri din zece un efort al unei inteligențe tot atît de puțin dezvoltate ca și ineptiile despre care se străduie să scrie fără succes”, iar într-o scrisoare către Robert Louis Stevenson, nemulțumirea sa în fața lipsei oricăror norme ale criticii literare se exprimă cu accente de deznădejde: „Critica este deplorabil de naivă — nu există — pune intelectul rasei noastre într-o lumină cu totul nefavorabilă. În fiecare dimineață, Lang în « Daily News », și îmi închipui că și în alte o sută de locuri, își minuieste abil superficialitatea și totul ajunge să fie o jalnică sporovăială filistină: părerile cucoanei de la colțul străzii sau ale fanfaronului invitat la masă”⁸.

În acest climat atît de puțin favorabil seriozității intelectuale și ținutei estetice, era cum nu se poate mai firesc ca romanul jamesian să aibă soarta pe care a avut-o. James însuși era conștient de faptul că meritul său avea să rămînă neobservat, căci, așa cum mărturisește, un cititor

⁶ Henry James, *The Future of the Novel*, Vintage Books, 1956, p. 30—42.

⁷ H. G. Wells, *The Contemporary Novel*, în *Henry James and H. G. Wells: Record of their Friendship and their Quarrel*.

⁸ James to Stevenson, July, 31st, 1888, în *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Friendship and Criticism*, Rupert Hart Davis, 1948, p. 175.

susceptibil să răspundă apelului estetic din creația romanească se întâlnea totuși de des ca și pasărea Phoenix. Ceea ce însă surprinde în personalitatea și opera lui James nu este numai lipsa celei mai mici concesiuni față de gustul publicului, ci și convingerea că artistul trebuie să rămână fidel propriei sale viziuni. Este o profesiune de credință ce stă la baza întregii sale estetici.

Artistul trebuie să dea deplină expresie sensibilității sale, modulul particular de a percepe viața; numai în acest caz opera sa se va face purtătoare unor sensuri inedite. Concepția impresionistă a lui James vede latura morală ca un reflex al calității de care dispune creatorul de artă: „Ne reîntoarcem astfel, evident, la felul și gradul sensibilității artistului, care este pământul din care răsare subiectul său. Calitatea și capacitatea acestui sol, posibilitatea ce o are de a face să „crească” cu prospețimea și rectitudinea necesară oricărei viziuni asupra vieții, reprezintă, mai puternic sau mai slab, moralitatea comunicată”⁹.

Dacă sensibilitatea creatorului, reacția proprie în fața impresiilor prilejuite de experiență își pun pecetea asupra operei de artă, rezultă că posibilitățile de exprimare ale artei, variind în funcție de însușirile acestei sensibilități, sînt nelimitate. Calea liberă deschisă „experimentului” este, după părerea lui James, o urmare firească a fidelității artistului față de bagajul de percepții dobîndit. De aici insistența cu care James subliniază sinceritatea creatorului drept o premisă importantă a calității operei sale. El pledează cu ardoare pentru „o impresie directă din viață”; „orice punct de vedere este interesant dacă este o impresie directă din viață”, se adresează el concetățenilor săi romancieri¹⁰, dar în permanență se pronunță pentru o anumită calitate a acestei impresii, calitate determinată de particularitățile sensibilității și inteligenței creatorului. Experiența din care se naște impresia comunicată de artist, deși niciodată limitată și niciodată completă, devine semnificativă numai atunci cînd este inteligibilă, cînd acțiunea ei asupra celui ce o trăiește este percepută în toată complexitatea. Or, acest complicat proces se poate realiza numai grație inteligenței, capacității de înțelegere, care, la James, presupune nu atît facultatea minții omeneste de a pătrunde într-un mod rece și calculat în zone necunoscute ale existenței, ci, în primul rînd, simpatie.

Prin sensibilitatea și inteligența artistului trece deci, ca printr-un filtru colorat, tabloul uriaș al vieții și în funcție de particularitățile acestor componente ale conștiinței sale se colorează și imaginea oferită de creator. În metafora arhitecturală favorită James exprimă sugestiv această viziune asupra capacității nelimitate de reflectare a artei. „The House of Fiction” este un imobil străpuns de nenumărate ferestre și orificii, de forme și mărimi diferite, toate îndreptate spre un cîmp imens; în spatele lor se află cite o siluetă înzestrată cu o pereche de ochi, poate și cu un binoclu, care asigură posesorului o impresie proprie a celor văzute, deosebită de a celorlalți:

⁹ Henry James, *Preface to the Portrait of a Lady*, în *The Art of the Novel*, The Scribner Library. 1937. p. 45.

¹⁰ A Letter to the Deerfield Summer School, în *The Future of the Novel*, p. 29.

cîmpul, scena umană — își definește James termenii — reprezintă alegerea subiectului; fereastra, largă sau îngustă, forma literară, dar ele nu sînt nimic fără prezența privitorului, „fără, cu alte cuvinte, conștiința artistului”¹¹.

Procesul de reflectare pe care îl realizează romanul nu poate fi confundat cu înregistrarea mecanică a faptului divers. În *Prefața la The Aspern Papers*, James atrage atenția asupra faptului că romancierul nu trebuie să se substituie istoricului și, în consecință, tabloul pe care îl oferă nu reclamă o prezentare exactă și exhaustivă a faptului de viață: minimum de sugestie poate servi omului de imaginație mai mult decît maximum¹². Departe de a se rezuma la imaginea-copie a scenei umane, romanul, ca orice formă de artă, trebuie să își aibă propriile sale legi, derivate din scopul pe care îl servește — descoperirea unor valori solide, existente în viață într-o stare latentă. Viața fiind „atocuprinzătoare și haotică”, arta este în măsură să realizeze acest obiectiv numai prin discriminare și selecție „De aici — conchide James într-o metaforă comercială sugestivă — prilejul pentru economia sublimă a artei, care păstrează, adună, acumulează, «depune», investind și reinvestind aceste cîștiguri ale trudei în «opere» folositoare și minunate, și astfel compensîndu-ne pe noi, risipitori înveterați ce sîntem, cu cel mai regesc venit”¹³.

Discriminarea, selecția, economia sînt imperativele unei metode indispensabile creatorului de artă, categorie în care romancierul, așa cum pledează James, se cuvine a fi inclus fără rezerve. Dar, pentru a reclama acest drept al său, romanul trebuie să răspundă unei discipline estetice pe care numai o bună stăpînire a metodei o poate asigura. Romanul englez contemporan îi displace în special pe motivul că ignorează principiul cel mai operativ în atingerea unui asemenea scop, anume selecția. În articolul scris în 1914, *The Younger Generation*, cunoscut mai ales sub titlul de *The New Novel*, James reproșează tinerilor scriitori, și în special lui H. G. Wells și Arnold Bennet, înclinarea spre „saturație”. Preferința excesivă pentru o prezentare documentată și exhaustivă a faptului de viață este, după James, pernicioasă efectului artistic. Fără a subevalua experiența particulară, care reprezintă jumătate din autoritatea sa, James insistă asupra celei de-a doua jumătăți, și anume modalitatea de a o folosi. În ceea ce îl privește pe Wells, constată că *The New Machiavelli*, *Marriage*, *The Passionate Friends* atestă mai degrabă prezența unui abundent material de viață și mai puțin interesul pentru tratarea acestuia.

Se cuvine însă să observăm, deși problema va fi reluată, că exigența cu care James se pronunță asupra carențelor de natură estetică din romanul contemporanilor săi izvoră și dintr-o tendință de a prezenta formula sa de roman ca un etalon de ținută estetică. *The New Novel* vădește această înclinare nu numai prin insistența respingere a promotorilor „saturației”,

¹¹ *Preface to the Portrait of a Lady*, in *The Art of the Novel*, p. 46.

¹² *Preface to the Aspern Papers*, in *The Art of the Novel*, p. 161.

¹³ *Preface to the Spoils of Poynton*, in *The Art of the Novel*, p. 120.

dar și prin elogiarea discipolilor săi, în speță Conrad, în opera căruia „mîna selectivă” acționa cu maximă eficacitate artistică.

Consecvența și pasiunea cu care James pledează pentru valori estetice în roman nu trebuie să ducă la concluzia că James se declară partizanul unei arte pure. Imaginea unui James în chip de Boon nu poate fi decît eronată; arta sa este departe de a se confunda cu excrescențele unui spirit obsedat de manipulații tehnice. De asemenea, afirmația care încheie ultima lui scrisoare către Wells, după care „arta creează viața, stîrnește interes ...”¹⁴, nu este în măsură să justifice apartenența sa la categoria estetiilor puri. Observația lui William Troy ni se pare perfect îndreptățită: „În timp ce James a fost ferm în recunoașterea valorilor estetice, nu a fost, în mod categoric, un estet pentru care mijloacele se confundă cu scopul”¹⁵.

Eseistica este plină de mărturii atestînd atît dezaprobarea sa față de producțiile neînsuflețite gîrate de estetismul englez și continental, cît și convingerea după care arta trebuie să comunice autentice valori. Deși va nutri o vie admirație pentru Flaubert, în care vede un adevărat maestru, James nu va ezita să-i reproșeze latura inumană a operei sale (*Salammô și Saint Antoine*), sacrificiu adus eleganței expresiei: „Cu tot respectul datorat lui Flaubert, stilul nu poate induce niciodată în întregime în eroare”¹⁶.



În *Prefața la The Spoils of Poynton*, James vede astfel înălțarea edificiului care este opera romancierului: „El trebuie să-și împrumute subiectul, care, fără îndoială, reprezintă jumătate din bătălie; și acest subiect este terenul, șantierul, fundația. Apoi, el numai adaugă și mărește, construiește și ridică, asamblînd blocurile extrase din adîncul imaginației sale și aflate numai în perimetrul proprietății sale”¹⁷. Alegerea situației, a temei, a subiectului se face în funcție de resursele de interes de care acestea dispun, de valoarea umană intrinsecă, dar existentă în stare latentă, în timp ce luminarea acestor sensuri în procesul constituirii lor într-un întreg organic armonios este în întregime rezultatul efortului romancierului. El dirijează întreaga construcție și de strădania depusă în asamblarea părților depinde linia sa arhitectonică.

Prefețele, referindu-se în totalitate la geneza romanelor sale, conțin interesante observații cu privire la ceea ce James numește „sîmburele povestirii mele”. Situația, în cele mai multe cazuri, o simplă aluzie sau sugestie, o frîntură de conversație auzită întîmplător, este semnificativă pentru sensul pe care-l dă James „surselor de interes”. În repetate rînduri el precizează că acestea nu se pot confunda cu elementele intrigii, cu posibilitățile unei situații de a se dezvolta într-o fabulă complicată, captivantă, printr-o evoluție în măsură să ofere un belșug de efecte de suspensie. Amin-tîndu-și faza de elaborare a romanului *The Portrait of a Lady*, James afirmă

¹⁴ *James to Wells*, în *The Portable Henry James*, The Viking Press, 1963, p. 487—489.

¹⁵ William Troy, *The New Generation*, în *A Collection of Critical Essays*, p. 86. Vezi și René Wellek, *op. cit.* p. 218—219.

¹⁶ *Gustave Flaubert*, în *The Future of the Novel*, p. 154—155.

¹⁷ *Preface to the Spoils of Poynton*, în *The Art of the Novel*, p. 122.

că germele „nu a constat cituși de puțin în conceperea unei «intrigi», blestemat nume . . .”, ci în posibilitățile de dezvoltare într-un tablou fictiv a imaginii unei tinere femei hotărâte să-și înfrunte destinul. James se recunoaște astfel ca adept al metodei lui Turgheniev. Povestirile lui Turgheniev își aveau geneza în contemplarea unuia sau a mai multor personaje, care îl solicitau prin ceea ce ele însele erau — o imagine *en disponibilité* —, urmînd ca ulterior să li se ofere cadrul de relații potrivit, în care ele să-și găsească deplina expresie. Dar, așa cum observa Turgheniev, își amintește James, preocupării de a exprima personajul și de a-l defini într-un context de relații umane i se reproșa lipsa fabulei (story). Și pentru Turgheniev, ca și pentru James, interesul pentru fabulă în sine, procedeul după care aceasta se contura inițial și apoi i se subordonau agenții, a fost întotdeauna străin. „Atît de puțin mă preocupa o situație al cărei interes nu depindea de caracterul persoanelor implicate și, prin urmare, de felul în care ele o apreciau!” își amintește James¹⁸. Ultima parte a acestei observații, indirect, rezumă viziunea jamesiană asupra centrului de greutate în roman. Nu incidentului, acțiunii, îi va reveni acest rol. Privită din acest punct de vedere, experiența Izabelei Archer, așa cum observă și scriitorul în *Prefață*, nu oferă nimic nou și interesant. Interesul apare de îndată ce autorul mută pe primul plan efectul pe care aceste întâmplări, prin nimic neobișnuite, îl au asupra personajului. A urmări cu atenție traiectoria trăirilor personajului în spațiul nelimitat al vieții interioare devine problema pasionantă pentru James. Pasionantă, întrucît întreaga artă a romancierului este solicitată de o asemenea reprezentare, în măsură să ofere „tot atîtea momente de surpriză și de suspensie ca și povestirile cu caravane și pirați”.

Dacă centrul de greutate se mută spre introspecție, incidentului îi revine un rol subordonator. Încă din 1884, în *The Art of Fiction*, James pleda împotriva opoziției incident-personaj, subliniind determinarea lor reciprocă: Ce este personajul dacă nu determinarea incidentului? Ce este incidentul dacă nu ilustrarea personajului? ¹⁹. Dar, sesizînd această relație de interdependență, James o folosește pentru a nega existența unor tipuri deosebite de roman, în care principiul structural revine fie personajului, fie incidentului. În concepția lui este superfluă deosebirea ce se face între „the romance and the novel”, roman de acțiune și roman de personaj ²⁰.

Bazîndu-și concepția despre centrul de greutate pe ideea după care „ceea ce gîndește și simte un om reprezintă suma acțiunilor sale”, James acordă prioritate la ceea ce el definește ca „domeniul procesului de apreciere (appreciation), în opoziție cu „domeniul acțiunilor (application)” ²¹.

¹⁸ *Preface to the Portrait of a Lady*, în *The Art of the Novel*, p. 44.

¹⁹ *The Art of Fiction*, în *The Future of the Novel*, p. 15—16.

²⁰ Scriînd *Prefața la the American*, James își schimbă părerea, acceptînd și chiar subliniînd deosebirea dintre roman (novel) și romance. De data aceasta romance nu va mai denumi romanul de aventuri (al lui Stevenson de pildă), ci, așa cum este folosit din ce în ce mai mult de critica americană astăzi (Northrop Frye, Richard Chase), termenul se va referi la acele producții literare tipice pentru tradiția prozei americane în care metafora și simbolul au rol pre-cumpănit.

²¹ *Preface to the Princess Casamassima*, în *The Art of the Novel*, p. 65.

Dacă modalitatea prin care se realizează primul proces trece pe primul plan, rezultă că o atenție deosebită o solicită capacitatea agenților investiți cu această putere, cu alte cuvinte, însușirile spirituale ale personajelor, a căror reacție față de o anumită situație constituie sursa interesului major. În aproape toate *Prefetele*, James discută pe larg funcția și calitățile acestor personaje, pe care el le va numi reflectori, inteligență centrală, conștiință centrală și la care critica modernă se va referi, mai mult sau mai puțin în bloc, ca personaj-punct de vedere. James înzestrează astfel poetica romanului englez cu unul din conceptele sale de bază²² și, chiar dacă ulterior au existat tendințe de supraevaluare a conceptului, acestei contribuții trebuie să i se recunoască întreaga ei însemnătate, mai ales pentru romanul psihologic.

Deși „reflectorii” sînt definiți în repetate rânduri, prefetele la *Roderick Hudson*, *The Princess Casamassima*, *The Wings of the Dove*, *What Maisie Knew*, *The Ambassadors* consacrîndu-le largi comentarii, *The Golden Bowl*, ultima prefată, rezumă rolul și principalele lor atribute. Explicîndu-și preferința arătată în povestiri de a trata subiectul prin mijlocirea unui martor inteligent, mai mult sau mai puțin detașat, dar interesat îndeaproape, avînd misiunea de a asigura un anumit spirit de discernămint, James observă că, în ceea ce privește romanul, reflectorii sînt în același timp și protagoniști. Astfel, în *The Golden Bowl*, Amerigo își îndeplinește cu succes funcția de reflectare, fără ca prin aceasta să prejudicieze cituși de puțin rolului său de a fi, cu aceeași consecvență, un agent în imbroglia generală²³.

Reflectorii ridică interesante probleme prin dubla lor funcție: pe de o parte, contactul cu o situație confuză ce se limpezește anevoios, derutîndu-i și dezorientîndu-i uneori, le solicită întreaga capacitate de înțelegere — și tocmai investigarea acestei reacții, complexă și contradictorie, reprezintă centrul de greutate —, iar pe de altă parte, ei realizează, ca urmare a procesului de reflectare, conturarea situației, fabula propriu-zisă.

Deoarece capacitatea de receptivitate și înțelegere a acestor personaje este solicitată în cel mai înalt grad, rezultă că atributele lor necesare vor fi *sensibilitatea și inteligența*. Prefața la *The Princess Casamassima* insistă în mod special asupra unui personaj-punct de vedere inteligent și sensibil. Personajelor cu o simțire opacă nu li se va putea încredința acest rol; lipsiți de putere de discernămint, ei sînt înapți ca reflectori, un atare personaj presupunînd nu o reflectare pasivă, ci o deosebită capacitate de analiză. Prezența lor este însă indispensabilă, căci nici o povestire nu este posibilă fără „proștii” ei. Așa cum comentează R. P. Blackmur²⁴, în concepția lui James ei reprezintă forța stupidă a veștii, pricinuind necazuri reflectorului inteligent și, prin urmare, acționînd în exclusivitate ca agenți ai situației.

Subliniind cele două însușiri ale personajului-punct de vedere — *inteligența și sensibilitatea* —, James atrage atenția asupra pericolului de

²² Înainte de apariția *Prefetelor* lui James, o contribuție în această direcție este adusă de Selden L. Whitcomb, în *The Study of a Novel* (1905), în care există un capitol *The Narrator, His point of View*.

²³ *Preface to the Golden Bowl*, în *The Art of the Novel*, p. 327—329.

²⁴ R.P. Blackmur, „*The Art of the Novel*” — *Introduction*, p. 24.

a înzestra reflectorul cu o inteligență supraomenească sau de a-l pune în situația privilegiată de a avea controlul absolut al faptelor, de a interpreta cu prea multă ușurință ceea ce el numește „confuzia și absurdul destinului” „the muddle of fate”; un asemenea personaj trebuie să rămână natural și tipic, înțelegând prin aceasta analogia cu propria noastră natură, pentru care eroarea nu este străină. Starea de „dezorientare” („bewilderment”) este necesară, întrucît ea reprezintă reacția firească a oricărei inteligențe în fața unei situații confuze, dar un interes mult mai captivant oferă, după părerea lui James, reflectarea recepționării de către inteligența lucidă a acestei experiențe, etapele, uneori contradictorii, ale înțelegerii ei.

Apreciind sensibilitatea ca o calitate reclamată de reflector, James relevă potențele, pe această linie, ale personajului feminin. Ocolirea personajului feminin de către Scott, Dickens, Stevenson nu se poate explica, arată James, prin completa lipsă de semnificație a acestuia. Dimpotrivă. El împărtășește părerea lui George Eliot, după care personajele feminine sînt purtătoare tezaurului afecțiunii umane și, în consecință, așa cum va observa și în *Prefața la What Maisie Knew*, ele dispun de bogate resurse spirituale pentru ca procesul de reflectare pe care îl pot realiza să ofere un interes major²⁵.

Plasarea centrului de greutate în cimpul perceptiv al personajului-reflector ridică pentru James nenumărate probleme de ordin tehnic. De fapt, experimentele sale de metodă narativă — sau, pentru a-i folosi propria expresie, „insistența pronunțată de a-mi prezenta acțiunea într-o anumită perspectivă indirectă și oblică”²⁶ — reprezintă urmarea firească a preocupării sale majore de a structura romanul pe principiul subordonării sale punctului de vedere al unuia sau al mai multor personaje. Întrucît acțiunea capătă contur prin reflectarea ei și în conștiința personajului, arhitectura romanului depinde, în ultimă instanță, de modalitățile de exprimare a multiplelor relații ce se stabilesc în jurul personajului-reflector. În acest sens, se poate vorbi de personajul-reflector ca principiu structural în formula jamesiană.

Dacă mai tirziu romanul își caută o structură în modele exterioare — mitul îl va atrage în mod deosebit —, în viziunea lui James ea se realizează printr-o organizare interioară în cadrul căreia controlul revine reflectorului. Numai în ultimul său roman *The Golden Bowl* metafora va fi solicitată într-o foarte mare măsură, deși teoretic James îi ignorează aceste posibilități.

Cea mai importantă consecință a structurării romanului pe principiul personajului-reflector este dispariția autorului ca narator. Un asemenea roman, lipsindu-se de tradiționalul mijlocitor dintre personaje și cititor, încearcă o apropiere de efectele și procedeele dramei. De altfel, experimentele lui James, mult mai îndrăznețe după 1895, au fost încurajate de proiectele sale dramatice, a căror traducere în viață i-a adus autorului un eșec atît

²⁵ *Preface to the Portrait of a Lady*, și *Preface to What Maisie Knew*, în *The Art of the Novel*, p. 48 și 143—144.

²⁶ *Preface to the Golden Bowl*, în *The Art of the Novel*, p. 327.

de categoric. Efectul major urmărit de James este crearea iluziei momentului prezent, îndemnând cititorul la identificare prin substituirea naratorului-autor cu personajul-punct de vedere. De unde problema captivantă de plasare a acestui reflector pentru a-i asigura suficiente puncte de contact cu situația, fără ca verosimilitatea să sufere prin înzestrarea lui cu atribute care să depășească posibilitățile firești de cunoaștere.

Métoda narativă pe linia căreia James experimentează, îmbogățind-o cu noi variante, este cunoscută sub numele de obiectivă (objective), oblică indirectă (oblique-indirect) sau dramatică (dramatic). Persoana a III-a este folosită cu precădere, ceea ce explică și termenul de omniscient, uneori inclus în denumirea metodei (de ex. selective omniscience), dar ceea ce scriitorul încearcă în primul rînd să realizeze este o redare „obiectivă” a modului în care este afectată conștiința personajului din unghiul căruia situația este percepută. Cum „situația”, la rîndul ei, se conturează ca un reflex al procesului de reflectare al personajului-punct de vedere, termenul de „oblică” sau „indirectă” își găsește uneori justificarea, deși, după cum s-a observat, ea nu poate fi izolată de relația în care există subiectul receptor, a cărui reacție este prezentată direct. Pe de altă parte, termenul de „dramatică” are în vedere procedeele împrumutate din dramă, un anumit accent pus pe prezentarea scenică, dialog, acoperind astfel numai parțial aspectele multiple ale metodei narative jamesiene, care, în mare, presupune o încercare de redare obiectivă a unor stări de conștiință, cu consecința prezentării indirecte sau oblice a situației, prin folosirea unor procedee dramatice.

James respinge narațiunea la persoana I, care, deși la prima vedere oferă avantajul dublu al subiectului și al obiectului, opune totuși o rezistență mai mare economiei și organizării, cu alte cuvinte, controlului estetic, datorită tendinței către o confesiune totală, către ceea ce James numește „curgerea monotonă a confesiunilor”²⁷. În repetate rînduri îi va reproșa lui Wells preferința acordată formei autobiografice, pe motiv că „încurajează dezlinarea, improvizarea, efectele ușoare și ieftine. Cu excepția scrierilor fantastice și romantice (*Copperfield*, *Jane Eyre*, acea fermecătoare carte a lui Stevenson cu titlul nepotrivit — *Kidnapped*!), ea se dovedește lipsită de autoritate și putere de convingere — nu stăpînește realitatea cu forță și dezinteres”²⁸.

Comentariul este prilejuit de lectura lui *New Machiavelli* în 1911. Cu doi ani mai tîrziu, *The Passionate Friends* îl face să fie și mai stăruitor în această convingere. Din nou James își exprimă regretul profund pentru consecvența cu care Wells se arată partizanul persoanei I, căci ea sa-rifică, „ceea ce apreciez cel mai mult, un prețios efect de perspectivă, indispensabil, după părerea mea, frumuseții și veridicității”²⁹.

²⁷ Preface to the *Ambassadors*, in *The Art of the Novel*, p. 321.

²⁸ James to Wells, March 3, 1911, in Henry James and H. G. Wells: *A Record of their Friendship and their Quarrel*.

²⁹ James to Wells, September, 21, 1913, in Henry James and H. G. Wells: *A Record of their Friendship and their Quarrel*.

Ni se pare interesant să observăm preocuparea scriitorului pentru „veridicitate”, în care vede o realizare majoră. Încă din 1884, în *The Art of Fiction*, James pledează pentru un roman în măsură să creeze iluzia vieții și, după cum s-a menționat, experimentele sale merg tocmai pe linia solicitării unei identificări din partea cititorului. Obiceiul lui Anthony Trollope de a informa cititorul printr-o digresiune sau paranteză că nimic din cele relatate nu s-a întâmplat cu adevărat i se pare „un act de trădare a unei sacre misiuni”³⁰. Lipsa de preferință ce o arată James pentru persoana I își are poate cauza în sesizarea efectului de distanțare pe care folosirea persoanei I îl poate produce, efect cu totul opus celui urmărit de el. Relativ recent, A. A. Mendilow a comentat pe larg asupra transferului temporal în romanul autobiografic, precizând că, „contrar așteptărilor, un roman la persoana I rareori reușește să creeze iluzia prezentului. Departe de a facilita identificarea erou-cititor, tinde să apară depărtat în timp. Un asemenea roman se caracterizează prin aceea că este retrospectiv și presupune recunoașterea unei distanțe temporale între timpul ficțional — timpul evenimentelor în desfășurare — și timpul în care se află naratorul”³¹.

Dar, deși James pledează pentru persoana a III-a, metoda sa presupune reducerea omniscienței în sensul respectării cadrului strict al câmpului vizual al personajului-reflector. Formula jamesiană, discutată pe larg în *Prefețe*, cunoaște mai multe modalități de dispunere a reflectorilor, al căror număr variază de la roman la roman. De asemenea, contribuția acestora la asigurarea unității structurale nu este egală. În mare, se poate distinge între conștiință centrală sau inteligență centrală și reflectori propriu-ziși. Prima categorie include personajele a căror reacție reprezintă centrul de greutate, în timp ce reflectorii interesează prin punctul de vedere ce îl oferă în raport cu acest interes central.

O formulă combinată stă la baza romanului *The Wings of the Dove*. Planul central îl deține conștiința lui Milly Theale, o remarcabilă personalitate feminină, înzestrată cu o deosebită capacitate de viață, dar condamnată de o boală necruțătoare la un prematur sfârșit, temă extrem de atrăgătoare pentru James prin resursele de interes psihologic de care dispune. Dar planul central este abordat prin stabilirea unor centre succesive, reprezentate de un număr de personaje-reflector: Kate Croy, Merton Densher, Susan Stringham. Fiecare va arunca o lumină asupra conștiinței centrale, dar în jocul acestor puncte de vedere unii dintre reflectorii înșiși se vor defini. Kate Croy și Merton Densher reprezintă în unele situații singura sursă de a cunoaște reacția lui Milly în momentele cruciale ale dramei ei; în același timp, atât Kate Croy cât și Merton Densher ajung să capteze interesul prin modul lor propriu de a reacționa, prin ceea ce ei înșiși descoperă că sînt. Tocmai pentru că inteligența centrală este, într-un fel, rivalizată de reflectori și romanul dă impresia mai multor

³⁰ *The Art of Fiction*, în *The Future of the Novel*, p. 6.

³¹ A. A. Mendilow, *The Position of the Present in Fiction* în *The Theory of the Novel*, The Free Press, 1967, p. 255—280.

centre de greutate, James are motive să fie nemulțumit de compoziția romanului. Pe nedrept însă, căci prezența lui Kate Croy și Merton Densher, oricât de dăunătoare perfecțiunii structurii, este departe de a fi regretabilă.

The Ambassadors îi va oferi deplină satisfacție. Îl consideră, de altfel, și cel mai bun roman al său și motivul care explică această preferință este în primul rând un succes de metodă narativă: subordonarea planului general controlului unui singur personaj³². Centrul de greutate se suprapune în întregime conștiinței centrale, Strether, și modalitatea în care James rezolvă o serie de dificultăți tehnice apărute ca urmare a consecvenței cu care James se menține în limitele impuse de unghiul de vedere al unui singur personaj este remarcabilă.

The Golden Bowl va adapta o nouă variantă, realizată prin contribuția a două personaje-reflector, două conștiințe centrale: Amerigo și Maggie Verver.

Experimentele lui James pe linia eliminării omniscienței au avut nu numai consecințe privind personajul-reflector ca un principiu compozițional de bază, ci au vizat și alte numeroase aspecte ale tehnicii narrative. Dacă autorul vrea să se debaraseze de rolul de comentator, prezentarea scenică va oferi avantaje incontestabile pentru acest scop. În *Prefața la What Maisie Knew*, delimitând scena dramatică de momentele de acumulare, James observă că, în timp ce ultimele sînt pregătitoare, funcția de ilustrare revine prezentării scenice. Momentul opus scenei este astăzi referit ca tablou (picture), cuprinzînd descrierea stărilor de conștiință ale personajului-reflector, la fixarea termenului cu acest sens contribuind în special Lubbock, prin larga discuție ce o poartă în *The Craft of Fiction*. Momentele de introspecție alternînd cu cele de prezentare scenică, relația dintre ele este mult mai complexă decît sugerează observația lui James din *Prefața la What Maisie Knew*³³. Pe de altă parte, tablourile se vor remarca prin unele caracteristici comune cu ale scenei, monologul interior indirect fiind una dintre cele mai importante.

Preocuparea sa de a adapta procedeele dramatice în roman își află incununarea într-o încercare de elaborare a unui roman în exclusivitate prin prezentare scenică. În *prefața la The Awkward Age*, James comentează geneza acestui roman, prin excelență dramatic, observînd că proiectul trimis editorilor săi reprezintă o figură geometrică: mai multe cercelete dispuse la egală distanță în raport cu un centru. Centrul reprezenta, explică James, situația, tema, subiectul însuși, iar cerceletele „un fel de lămpi”, avînd funcția de a-l lumina în diversele sale aspecte³⁴. Actele unei piese de teatru sînt astfel sugerate. Concepînd romanul în virtutea acestei analogii, James încerca să-i asigure o „divină distincție”, și anume obiectivitatea.

Întreaga *Prefață la The Awkward Age* pledează pentru acest efect și realizarea lui în roman i se pare scriitorului o problemă deosebit de tentantă prin dificultățile tehnice ce le ridică. Dacă scriitorul adoptă

³² *Preface to The Ambassadors*, in *The Art of the Novel*, p. 317.

³³ *Preface to What Maisie Knew*, in *The Art of the Novel*, p. 157—158.

³⁴ *Preface to The Awkward Age*, in *The Art of the Novel*, p. 110.

arta dramaturgului, el trebuie să răspundă cerințelor acestei arte: să fie consecvent procedului ales, să fie interesant, să fie clar. Or, consecvența față de scena dramatică este cu atât mai dificilă cu cât ea nu trebuie să se realizeze pe seama clarității sau a importanței temei. Dacă în cadrul fiecărui capitol-act legile dramatice puteau acționa cu relativă ușurință, dificultatea aproape insurmontabilă și, în consecință, cu atât mai atrăgătoare pentru James rămânea aceea de a asambla aceste acte într-un tot în așa fel încât ele, luminând tema în diverse unghiuri, uneori contradictorii, să se completeze reciproc și prin aceasta să ferească opera finală de ambiguitatea inerentă fiecărui capitol.

Orientarea către „obiectivizare” are importante repercusiuni și asupra personajului. Cum și în tablou și în scenă autorul încerca o limitare pronunțată a rolului său, o parte din funcția comentariului autorului-narator este preluată de unele personaje. Rolul lor este de a suplini informațiile necesare și, în cele mai multe cazuri, acest rol este facilitat de calitatea lor de confident, sau mai des confidentă, pe lângă personajul-punct de vedere. Întrucît servesc unor manipulații în tratarea temei, James le va denumi personaje-ficelle, observînd că ele sînt mai degrabă un prieten al cititorului, asemeni Henriettei Stackpole în *The Portrait of a Lady* și Mariei Gostrey în *The Ambassadors* ³⁵. Încercarea de diferențiere de felul celei făcute de James este meritorie, întrucît reprezintă una dintre primele discriminări care au în vedere raportarea personajului la un ansamblu de relații. El este referit astfel ca element constitutiv cu o anumită funcție, de care trebuie să se țină seama atunci cînd este studiat. W. J. Harvey, încercînd o clasificare a personajelor, recunoaște personajul-ficelle ca o clasă aparte, în măsură să îndeplinească funcții multiple, mediatore, în raport cu protagoniștii și observă că importanța acestuia crește atunci cînd protagoniștii se vor remarca printr-o complexitate accentuată ³⁶.



Spre sfîrșitul vieții, James este mereu absorbit să experimenteze noi efecte ale formulei sale narrative. El se va concentra asupra dialogului în scena dramatică, ajungînd să surprindă nuanțele cele mai subtile în comunicare, să inzestreze exprimarea personajelor sale cu o căutată ambiguitate, cuvîntul rostit fiind arareori purtătorul sensului intenționat de vorbitor. Pe de altă parte, tablourile se vor amplifica, cîștigînd în adîncime și complexitate. Și în *Prefețe* scrise în ultimii ani de activitate creatoare este evidentă, după cum s-a văzut, atenția scriitorului pentru relevarea ținutei estetice a romanului său, bun cîștigat în mare parte ca urmare a continuei sale preocupări pe linia perfecționării procedeelelor narrative.

³⁵ *Preface to the Portrait of a Lady* și *Preface to The Ambassadors*, în *The Art of the Novel*, p. 53—55; p. 322—223.

³⁶ W. J. Harvey, *The Human Context*, în *The Theory of the Novel*, p. 231—251.

Dar, elaborându-și propria formulă de roman, pe care am încercat să o definim în trăsăturile sale principale — reducerea omniscienței prin folosirea personajului-reflector și accentul pus pe scena dramatică —, James va avea tendința de a o canoniza, de a-i recunoaște în exclusivitate o valoare artistică. Teoretic, el va pleda pentru o mare diversitate de modalități de exprimare, dar în practica sa de critic al romanului va fi din'ce în ce mai mult inclinat să respingă ca deficitare estetic acele opere care nu răspundeau cerințelor dictate de structura romanului așa cum o concepe el. Întrucît în romanul jamesian personajul-reflector asigură unitatea compozițională și, în cea mai fericită formulă, după părerea lui James, și unicul centru de greutate, este de la sine înțeles că un roman care nu ține seama de un asemenea principiu, ci, dimpotrivă, este astfel construit încît autorul, deși preocupat să urmărească destinul unor personaje, își permite o perspectivă mult mai largă decît unghiul de vedere al unuia sau al unui număr restrîns de personaje, va fi privit cu multă rezervă. Astfel *Război și pace*³⁷ îi displace, în ciuda vitalității ce o comunică, datorită lipsei de consecvență narativă, evidentă în mobilitatea cu care Tolstoi abandonează planul personajelor și adoptă perspectiva autorului omniscient.

*Middlemarch*³⁸ nu îi poate trezi totala admirație din aceleași motive. Îl califică „un tot indiferent” și îi reproșează lui George Eliot inconsecvența în tratarea temei centrale, care i se pare a fi enunțată de prolog: o contemporană Sf. Teresa, deși dornică de un nobil sacrificiu, este condamnată la irosirea bogatelor însușiri ale spiritului său. Este o temă care exercită o deosebită atracție pentru James și, dacă ne gîndim la romanele sale *The Portrait of a Lady* și *The Wings of the Dove*, înțelegem de ce povestea Dorotheei îl interesează în primul rînd, mai ales sub aspectul relevării unor laturi ale vieții lăuntrice. Dar, ceea ce scriitorul reproșează ca deficiențe de compoziție se dovedește a fi urmarea firească a tendinței sale de a judeca romanul în virtutea propriei sale concepții despre structură. Deși Dorothea rămîne o figură de prim plan, urmărirea celorlalte destine: Lydgate, Rosamond, Casaubon, Bulstrode etc., nu reprezintă digresiuni de la tema centrală, ci o necesitate structurală, centrul de greutate în *Middlemarch* aflîndu-se nu într-o viziune individuală, ci în împletirea acestor individualități într-un tot, în cadrul căruia ele inele își află propria determinare. Metafora pinzei de păianjen, frecvent prezentă în planul comentariului autoarei, subliniază în mod insistent motivul central în *Middlemarch*, sugerînd în permanență această împletire de existențe individuale într-un patern complex și cîtuși de puțin „indiferent”. De aici imposibilitatea pentru autoare de a se menține în permanență în planul Dorotheei, necesitatea unui punct de vedere elastic, care să-i înlesnească și perspective globale.

Aceeași perseverență de a privi romanul în exclusivitate prin prisma propriei formule narrative a contribuit, într-o anumită măsură, la creș-

³⁷ Turgenev and Tolstoy și *The New Novel*, în *The Future of the Novel*, p. 225—233 și 269—270.

³⁸ *George Eliot's Middlemarch*, în *The Future of the Novel*, p. 80—89.

terea tensiunii în relațiile cu H. G. Wells. James, după cum singur îi mărturisește lui Wells, rezistă greu tentației de a nu recrea orice carte citită conform metodei sale³⁹.

Or, romanele și povestirile lui Wells în formă autobiografică, cu un accentuat caracter discursiv, produceau efecte cu totul opuse celor urmărite de James și, în consecință, atrăgeau reproșuri tot mai severe din partea acestuia, care culminează în critica publică din *The Younger Generation* (1914). Răspunsul lui Wells nu întârzie, dar, din nefericire, forma la care recurge, parodia, pe care el însuși o va regreta, pune capăt acestui interesant schimb de idei.

Comentariile asupra polemicii Henry James — H. G. Wells, subliniind în mod special deosebirea de vederi ale celor doi scriitori în ceea ce privește raportul roman-viață, au plecat de la acceptarea modului în care James și Wells s-au caracterizat reciproc, dînd cîștig de cauză fie unuia, fie celuilalt. Așa se explică largă circulație a criticilor pe care cei doi și le adresau: afirmațiile lui Wells despre incapacitatea lui James de a înțelege fenomenele sociale contemporane au etichetat de multe ori întreaga creație a acestuia, iar reproșurile lui James la adresa lipsei de preocupare estetică a lui Wells au contribuit la anihilarea oricăror merite artistice ale autorului lui Tono-Bungay. Dar, așa cum o analizează a romanului jamesian infirmă acuzația adusă de Wells — fenomenul contemporan nu poate să nu fie înțeles de James atunci cînd efectele sale asupra individului sînt dezvăluite cu o atît de profundă penetrație⁴⁰ —, nici pledoaria lui Wells pentru un caracter militant al romanului nu poate fi privită ca o negare a valorii sale estetice.

O sursă de nemulțumire alimentînd polemica de ambele părți, asupra căreia s-a insistat mai puțin, ni se pare a fi de natură strict estetică. James, după cum se știe, reproșează lui Wells lipsa de organizare a bogatului și interesantului material de viață în jurul unei singure idei, lipsa a ceea ce el numește, referindu-se la propriile romane, centru de greutate. De asemenea, forma autobiografică, care sacrifică „un prețios efect de perspectivă” și răpește personajului claritatea și nuanțarea.

Wells nu s-a arătat receptiv la toate sfaturile lui James nu pentru că nu-l preocupau problemele esteticii romanului, ci pentru că era adeptul convins al unei alte formule de roman, net deosebită de cea propusă de James. Cînd, în *The Contemporary Novel* (1914), Wells afirmă: „maestrul la care trebuie să ne întoarcem, noi ce aparținem școlii de gîndire engleze și tradiției epice discursive, este cel pe care-l consider, indiferent de toți cei ce vor veni, drept cel mai mare și mai subtil artist — și subliniez cuvîntul artist — pe care Marea Britanie l-a dat vreodată în tot ce este roman au-

³⁹ James to Wells, September 21, 1913, în Henry James and H. G. Wells: *A Record of their Friendship and their Quarrel*.

⁴⁰ Vezi Lionel Trilling, *The Princess Casamassima*, în *The Liberal Imagination*, Anchor Book, p. 54—88; Oscar Cargill, *The Novels of Henry James*, Macmillan, 1961; Edmund Wilson, *The Ambiguity of Henry James*, în *The Psychoanalysis and American Fiction*, New York, Dutton, 1965.

tentic — Lawrence Sterne”⁴¹, nu este nici o îndoială — și sublinierea lui Wells este cit se poate de binevenită — că aprecierea are la bază un criteriu estetic. Declarînd romanul lui Sterne drept model pentru romancier, este firesc ca Wells să se refere la „digresiunea discursivă” nu ca la o deficiență, ci, dimpotrivă, ca la o calitate estetică, și să pledeze, în virtutea acestei convingeri, pentru „dreptul romancierului de a divaga”, ca reacție împotriva tendințelor de a-i prescrie o formă fixă.

După părerea lui, romanul nu trebuie să se concentreze asupra unei singure impresii, așa cum vrea nuvela, căci el nu este axat pe „un singur motiv”, ci presupune „o țesătură complexă de motive”. Iar dacă „plăcerea estetică” pe care o oferă romanul depinde, după părerea lui, de intervențiile personale ale autorului, forma autobiografică, departe de a stinjeni, se impune ca cea mai adecvată acestor comentarii.

Este interesant de observat că, deși James îi va pleda lui Wells împotriva formei autobiografice, paradoxal, el va aprecia în opera acestuia tocmai efecte legate de o pronunțată prezență a autorului.

Polemica dintre James și Wells are meritul de a scoate în evidență două direcții de dezvoltare a romanului: Wells apără forma epică, forma tradițională a romanului englez, în timp ce James se pronunță pentru o nouă orientare a romanului, pe linia adoptării unei compoziții specifice dramei. Modelul i-l oferă literatura franceză, în special Flaubert, deși și romanul englez dinaintea lui James — așa cum dovedește Jane Austen — nu fusese complet străin de o formulă narativă apropiată de cea dramatică.

Schimbul de vederi dintre James și Wells și, în special, analiza laborioasă a resurselor estetice ale formulei narrative jamesiene reprezintă un moment de seamă pentru teoria romanului englez. Dar o anumită confruntare a celor două direcții, fără a se fi cristalizat într-o teorie propriu-zisă, se pare că a avut loc în tot cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea ⁴².

Astfel, tradiției care își avea un punct de plecare în teoria epică neoclasică a romanului începe să i se opună părerea, promovată printre alții și de G. H. Lewes, după care romanul trebuie să dovedească o unitate, prin nimic deosebită de cea a dramei. În fața acestor îndemnuri, Bulwer Lytton, în 1862, are o poziție asemănătoare cu a lui Wells: romanul, după el, se caracterizează prin unitate tematică și, prin urmare, nu este obligat să-și împrumute structura din dramă, cum de altfel nu a procedat nici Cervantes în *Don Quijote* și nici Goete în *Wilhelm Meister*. Walter Bagehot oferă un punct de vedere mai elastic, fiind printre primii care admit existența nu a unui roman, ci a mai multor tipuri de roman, distingînd între „ubiquitous” sau „misallanous”, care își propune o reprezentare a tabloului vieții în general, și „sentimental”, romanul preocupat de redarea vieții emotive.

⁴¹ H. G. Wells, *The Contemporary Novel*, în *Henry James and H. G. Wells: A Record of their Friendship and their Quarrel*.

⁴² Richard Stang, *The Theory of the Novel in England (1850—1870), The Disappearing Author, Unity and Structure*.

Pe aceeași linie de acceptare a ceea ce romanul a produs ca varietate de structură se înscrie contribuția lui Robert Louis Stevenson. *A Humble Remonstrance* (decembrie 1884) este prilejuită de considerațiile lui James din *The Art of Fiction*, care, sesizând interdependența intrigă-personaj, tindea să generalizeze procedee caracteristice romanului psihologic, dar nebinevenite pentru romanul preocupat să realizeze efecte deosebite. Stevenson pledează pentru o mobilitate a procedeeilor în sensul permanenței lor adaptări la scopul urmărit de romancier: „Cu fiecare subiect nou — căci și în această privință părerea mea diferă ca de la cer la pământ de opiniile d-lui James — artistul autentic își va diversifica metoda și schimba unghiul de abordare. Ceea ce într-un caz poate da rezultate excelente, în altele poate fi dăunător”⁴³. Încercării lui James de a șterge granița dintre „romanul de acțiune” și „romanul de personaj” Stevenson îi opune recunoașterea unor tipuri distincte de roman: „romanul de acțiune”, „romanul de personaj”, „romanul dramatic”.

Considerațiile lui Stevenson vor servi, după aproape 50 de ani, lui Edwin Muir, care, în *The Structure of the Novel*, încearcă o opoziție față de tendința, de acum dominantă în teoria romanului, de a canoniza formula narativă jamesiană. Această orientare a criticii a fost în mare măsură stimulată de cartea lui Percy Lubbock *The Craft of Fiction* (1921), care își propunea inițial o sistematizare a numeroaselor observații făcute de James în *Prefețe*. Plecând de la importanța deosebită atribuită de James personajului reflector, Lubbock ajunge la concluzia că „toată problema complicată a metodelor în arta narațiunii depinde de problema punctului de vedere — problema relației în care naratorul se află față de povestire”⁴⁴. El încearcă să demonstreze, pe baza unei ample analize ce o face unor romane, că, pe de o parte, inconsecvența narativă în unele cazuri (*Război și pace*) și alegerea unei forme autobiografice în altele (*Harry Richmond*) explică deficiențele majore ale acestor romane, iar pe de altă parte perfecțiunea unui roman ca *Ambasadorii s-ar datora* în întregime metodei narative. După Lubbock, prezentarea dramatică se impune nu numai în tratarea unui subiect pur dramatic, ci ea este cu atât mai binevenită cu cât subiectul este mai puțin dramatic. El pledează, în consecință, pentru dispariția autorului, recomandând metoda indirectă jamesiană — axarea romanului pe un singur personaj-punct de vedere, dramatizarea conștiinței personajului-punct de vedere, care se realizează prin folosirea monologului interior indirect. Scenei dramatice îi revine un rol deosebit. Ea poate produce cele mai prețioase efecte și, prin urmare, se cuvine a fi rezervată momentelor de cea mai mare importanță.

Considerațiile lui Lubbock pe marginea punctului de vedere se vor impune din ce în ce mai mult teoreticienilor romanului, în ciuda unor rezerve arătate de E. Forster și Edwin Muir. După Forster, „toată complicata problemă a metodei nu se rezolvă prin formule, ci prin puterea unui scriitor

⁴³ Robert Louis Stevenson, *A Humble Remonstrance*, in *Henry James and Robert Louis Stevenson: A Record of Friendship and Criticism*.

⁴⁴ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Viking Press, 1963, p. 251.

de a-l face pe cititor să-i accepte comunicarea”⁴⁵. El își argumentează această convingere demonstrând că variația deliberată a punctului de vedere în *Les Faux Monnayeurs*, de pildă, nu dăunează cîtuși de puțin romanului, ci, dimpotrivă.

Reluînd clasificarea lui Stevenson, Muir face o analiză a celor trei tipuri de roman, dar încearcă să minimalizeze importanța romanului jamesian, după el, o ramură minoră. Afirmație forțată, căci, dacă teoria romanului va acorda o tot mai sporită atenție esteticii jamesiene, acest lucru se datorează, poate mai mult decît contribuției lui Lubbock, direcției de dezvoltare pe care a urmat-o romanul după James. Romanul psihologic se impune ca un tip reprezentativ după 1920. Experimentele lui Joyce și ale Virginiei Woolf, după cum se știe, își găsesc încununarea în ceea ce este astăzi cunoscut ca romanul fluxului conștiinței.

Dispariția autorului este proclamată drept caracteristica de bază a romanului modern și teoreticienii pledează în consecință pentru o metodă în măsură să elimine supărătoarea prezență a autorului-narator. Pe această linie se încearcă uneori chiar reconstituirea originii romanului. Robert Liddell⁴⁶, de pildă, este de părere că romanul apare în momentul în care drama își epuizează toate posibilitățile și, prin urmare, i se substituie în întregime. Ca atare, preluîndu-i funcțiile, romanul trebuie să o considere drept model în ceea ce privește compoziția. Un asemenea punct de vedere ni se pare hazardat, chiar dacă se poate accepta afirmația că romanele cu o structură perfectă, ca *Emma*, *Madame Bovary*, *The Ambassadors*, al căror principiu de bază este mai mult dramatic decît epic aparțin unui ordin estetic superior romanului tipic pentru tradiția engleză ca *Waverley* sau *Martin Chuzzlewit*. Comparația, în acest caz particular, este în avantajul romanului dramatic, dar ea nu poate fi concludentă în general și poate că nu ar rămîne în picioare dacă în loc de *Waverley* ar fi vorba de un alt reprezentant al tradiției, a cărei trăsătură principală este divagația, *Tristram Shandy* de pildă. Pe de altă parte, epoca de înflorire a romanului american a fost însoțită și de o abundentă producție dramatică.

O restabilire a echilibrului în competiția dintre cele două forme majore încearcă Wayne Booth⁴⁷. Plecînd de la constatarea că preocuparea pentru dramă și prezentare scenică a devenit un loc comun, Booth reproșează teoriei romanului tendința prescriptivă și pune sub semnul întrebării criteriile unor clasificări de mare circulație. Recomandarea lui Booth, după care, „studiind tipurile narațiunii, criticul trebuie să rămînă mereu cu un pas în urmă, referindu-se în permanență la practica variată și complexă, care este singura în măsură să-l ferească de ispita de a generaliza prea mult”, ni se pare extrem de binevenită într-o perioadă în care s-au făcut simțite tendințe exclusiviste.

Dar un punct de vedere asupra structurii romanului, care presupune recunoașterea mai multor posibilități de reușită artistică, contrar credinței

⁴⁵ E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 84.

⁴⁶ Robert Liddell, *A Treatise on the Novel*, Jonathan Cape, 1965, p. 16—20.

⁴⁷ Wayne Booth, *Distance and Point of View*, în *The Theory of the Novel*, p. 87—108.

lui James, nu înseamnă o diminuare a meritelor sale. Romanul jamesian, așa cum l-a conceput James în teorie, dar mai ales așa cum l-a creat, se va impune întotdeauna ca un reprezentant de seamă al romanului psihologic.

Abstract

The paper discusses some of James's concepts regarding the well-written novel as they are revealed in his essays and especially in the *Prefaces* to his novels. His insistence on a central consciousness is related to the priority he gives to the "realm of appreciation" in opposition to that of "application".

His oblique narrative technique, particularly the functions he ascribes to his reflectors, is seen as a conscious effort of the novelist to favour a special kind of identification on the part of the reader. His dislike of the autobiographical form is accounted for in the light of the same major effect he had in view.

The polemic between Henry James and H. G. Wells is referred to, and one of the points of their disagreement is considered to be strictly aesthetic in kind: the formulas of the novel they advocated were entirely different; to James's demands on the form of the novel Wells's essays on the novel opposed the tradition of Tristram Shandy.

Some remarks are also made on James's prescriptive tendencies concerning the necessity of a point of view character, which are obvious in his criticism, limiting, in certain cases (the review on G. Eliot's *Mademoiselle*) his formidable grasp.

ELIZA ORZESZKOWA

— Ideile și lumea operei —

DE

STAN VELEA

I. SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ

A doua jumătate a secolului al XIX-lea debutează în istoria Europei răsăritene prin câteva evenimente de răsunet, care au avut urmări importante pentru dezvoltarea Poloniei. Ritmul înnoirilor care au intervenit în realitatea poloneză, direct ori prin influență, într-un interval de timp relativ scurt, s-a accelerat simțitor. În decurs de numai un deceniu și jumătate s-au succedat o serie de înfăptuiri, a căror pondere și direcție au marcat începutul unei noi epoci în evoluția economică și spirituală a poporului polonez. În 1851, prin desființarea granițelor vamale dintre Rusia și Polonia, se impulsionează dezvoltarea industriei poloneze, căreia i se ofereau perspective de desfacere în răsărit¹. Pe de altă parte, după înfringerea suferită de armatele țariste în războiul Crimeii (1853—1856), mișcările țărănești se intensifică tot mai mult, determinând guvernul să decreteze, în 1861, desființarea iobăgiei și improprietărirea țăranilor. În Polonia, eliberarea țăranilor și împărțirea pământului se vor realiza cu trei ani mai târziu, în 1864. Cele două reforme agrare, pe lângă că deschid zăgazurile introducerii capitalismului la sate prin dezlegarea țăranilor de tarlăua moșierului, garantează industriei mîna de lucru ieftină și în cantitatea necesară.

Condițiile economice și, în parte, și cele sociale, fiind astfel asigurate, pentru ascensiunea noii clase se mai impunea cîștigarea moșierimii cu vederi feudale. Pentru realizarea acestui scop un argument hotărîtor, practic și teoretic, i-a prilejuit burgheziei înăbușirea răscoalei din 1863, care a fost pregătită și înfăptuită în principal de o parte din nobilimea crescută în tradițiile democratismului revoluționar. Eșecul acestei acțiuni, menită să aducă independența națională, a permis burgheziei întreprinderea unei campanii cu dublă direcție: pe de-o parte, să penetreze crusta de castă a aristocrației ruinate prin confiscarea averilor în urma participării la revoltă sau prin neputința de a-și lucra pămînturile cu plată, cu ajutorul aurului atotputernic, pe de alta, să le înfrîngă îndărătnicia convingerilor printr-un sistem filozofic adecvat, pentru fundamentarea căruia a recurs la ideologia gata constituită a pozitivistilor din apus. S-a reeditat

¹ Este vorba de Regatul Congresist, cu capitala la Varșovia, aflat sub stăpînirea țaristă.

astfel, ca de atâtea ori și ca în atâtea alte locuri, un conflict, în fond, cu temeuri de clasă, dar care cu vremea a degenerat, ca formă, într-un conflict între generații: tineri și vîrstnici, cei dinții arătîndu-se mai receptivi la cerințele veacului, cei din urmă rămînînd cu obstinație pe vechile poziții conservatoare. Ambele direcții militau pentru un țel identic: independența Poloniei, fapt care i-a făcut pe unii să creadă că divergențele sînt fără însemnătate, iar disputa fără rost². Similare în punctul de plecare, cele două tabere se diferențiau categoric în ceea ce privește căile și mijloacele de realizare a scopului propus. În vreme ce nobilimea continua să creadă că izgonirea cötropitorilor de pe pămîntul patriei este posibilă numai prin lupte înverșunate, în acest sens în momentele propice ondulindu-și factice preceptele spre țărănimea incultă, dar numeroasă, ideologii burgheziei considerau că, în chingile terorii dezlănțuite de țarism după înfrîngerea răscoalei, nu mai poate fi vorba de acțiuni cu arma în mînă, singura cale rămînînd aceea a redresării economiei naționale, care coincidea și cu interesele proprii. Pentru înfăptuirea acestui deziderat era nevoie de folosirea tuturor forțelor existente, ceea ce presupunea, în practica realității: împăcarea idilică a tuturor claselor sociale în efortul comun, egalitatea naționalităților conlocuitoare, încetarea discriminărilor religioase, emanciparea femeilor, dezvoltarea științelor exacte etc. Toate aceste principii, de care burghezia se va lepăda fără prea multe scrupule în condițiile creșterii luptei proletarietului, pe care pozitivismul nu l-a avut în atenție, rosteau o negație hotărîtă egotismului romantic, îndreptînd considerația opiniei publice spre „munca la temelie”. Un participant la luptele Comunei din Paris, Karol Świdziński, scrie în 1872 poezia *Naprzód pracą!* (*Înainte prin muncă!*), considerată drept manifest poetic al pozitivismului, în care, criticînd convingerile strămoșilor „nefericiți”, ce credeau că „vor înfăptui minunea prin strofa unui cîntec”, fiind „desul să-și verse sîngele”, conchidea mobilizator:

„Hei, la compas și la mistrie,
La cîntar și plug!
Chiar de-i munca grea și lungă,
Vom ieși căliți”³.

În presa vremii se ducea lupta pentru crearea unei literaturi care să corespundă acestor postulate noi. Liderul teoretic al pozitivismului polonez, Karol Świątochowski (1849—1938), se ridica în 1871 împotriva literaturii epigonice, pe care o considera reacționară, afirmînd în articolele *Pasożyty literackie* (*Paraziții literari*) și *Pleśń spoleczna i literacka* (*Putregaiul social și literar*) că „progresul în literatură trebuie să-și aibă explicația în progresul societății” și că „nu se știe dacă dintr-o teamă nedem-

² Vezi scrisoarea Orzeszkowej din 20 octombrie 1881, expedită din Miniewice scriitorului T.T. Jeż în Elveția, în E. Orzeszkowa, *Wybór pism*, (*Scrieri alese*), Ed. „Książka i wiedza”, Varșovia, 1952, p. 789—791.

³ Karol Świdziński, *Poezje* (*Poezii*), Lwów, 1878.

nă ori din cauza unei deșertăciuni neputincioase literatura noastră mai nouă a renunțat la ideile progresiste (...). Oare literatura nu trebuie să se debaraseze de putregaiul din ea, dacă cel din societate a fost îndepărtat de mult?". „Putregaiul" îl constituia solitarismul primejdios, visarea la idealuri fără contingente cu realitatea, pe care o negau, eroii extraordinari zbătându-se singular pentru idei prestigioase, dar ezoterice, un respect prost înțeles față de tradițiile strălucite ale romantismului polonez (Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki ș.a.) etc., într-un cuvânt, modalitățile aparținând recuzitei romantice, repetate stereotip și anacronic de poezia fără vlagă a timpului. Noua literatură promovată de burghezia pozitivistă înlocuia roadele lipsite de contur real ale fanteziei dezlănțuite cu acelea ale rațiunii care penetrează și luminează totul, imprimând operei de artă tendința social-educativă în direcția mobilurilor spre care se îndrepta societatea în momentul respectiv. În locul poetului romantic, considerat aprioric „vestitor, prooroc, căpetenie a poporului și conducător al revoluției", literatura de după răscoală preconizează pentru meșteșugul scriitoricesc termenul de „muncitor al condeiului", care exprimă din plin esența reală și finalitatea practică, pe care trebuie să le aibă arta⁴. Literatura realistă cu implicații critice, concepută între anii 1870—1885, perioadă în care s-au instăpinit și au dominat principiile utilitariste, este cunoscută în istoria literaturii polone și sub denumirea de „pozitivism", date fiind rădăcinile teoretice derivând din filozofia pozitivistă.

În rindurile scriitorilor a căror maturizare ideologică începe după înăbușirea răscoalei din 1863 se numără la loc de frunte, alături de B. Prus și M. Konopnicka, și Eliza Orzeszkowa. Biografia prozatoarei, așa cum au remarcat mai toți istoricii literari care i-au cercetat opera și viața, se încheagă cu destulă greutate, puținătatea detaliilor privind ambianța personală împlinindu-se firav, mai mult prin ecourile conținute într-o corespondență într-adevăr impresionantă ca volum. Elementele biografice cuprinse în creația beletristică sînt, ca și în cazul lui B. Prus, foarte rare și greu de depistat. Convertirea lor în fapte de artă permite doar supoziții, unele pe drept cuvînt revelatoare pentru restabilirea fizionomiei artistice, cele mai multe însă rămînînd amănunte lipsite de valoare. Eliza Orzeszkowa s-a născut la 25 mai 1841, la Milkowszczyzna, moșie a părinților, aflată în apropierea orașului Grodno, în Lituania. Tatăl, Benedykt Pawłowski, nobil cu venituri apreciabile, împărțea unele idei democratice, cu originea în raționalismul iluminist. Însuflețit de patriotismul nobiliar, luptase în campaniile lui Napoleon Bonaparte, sperînd utopic în eliberarea Poloniei cu ajutorul Franței. Jurist învățat și președinte al unei loji francmasonice din oraș, a murit de timpuriu, lăsînd o bibliotecă bogată, care o va familiariza pe Eliza cu valorile culturii universale. Căsătorită a doua oară, mama se mută cu cele două fiice, Eliza și Klementyna, a doua mai mare cu doi ani, la Grodno. Aici viitoarea scriitoare primește o educație care caracteriza cercurile nobiliare,

⁴ Cf. Zb. Żabicki, *Postowie* (Postfață) la E. Orzeszkowa, *Marla*, Ed. „Czytelnik", Varșovia, 1962, p. 252.

În viața cărora a trebuit, prin obîrșie, să se încadreze cu totul. Primele noțiuni de carte, limbă franceză, germană și pian și le însușește cu ajutorul profesorilor de casă, angajați de o mamă deosebit de grijulie cu prezentarea în societate a fiicelor sale. Într-o suită de fragmente, intitulată *Z pożogi* (*Din incendiu*, 1885), în care sînt prezentate cîteva indicii autobiografice referitoare la atmosfera anilor copilăriei petrecute la Grodno, Orzeszkowa, remarcînd grija exagerată cu care erau înconjurate, manifestă un sensibil regret pentru libertatea neîngrădită de conveniențe obositoare a vieții de la țară, „Eram crescute în puf și nehigienic; la țară alergam mult și nestîngerite, la oraș, în schimb, ne scoteau cu trăsura doar la aer curat; pe jos nu ieșeam aproape niciodată. Plimbarea era pentru noi o plăcere cu atît mai vie, cu cît constituia un fapt neobișnuit”, mărturisește retrospectiv autoarea. Citește mult de la o vîrstă fragedă, manifestînd precocitate în trăirea intensă a unor momente din istoria patriei: „Am început de timpuriu să rătăcim cu gîndul și imaginația în domeniul trecutului; știam pe dinafară cîntecele lui Niemcewicz, viețile oamenilor mari le citeam amîndouă (cu sora Klementyna — *St. V.*), pitite în colțul vreunei camere, cu frunțile învîlvorate, stringîndu-ne mîinile dintr-o clipă în alta, cu emoție și entuziasm” (*Z pożogi*, I). Imaginea înălțătoare pe care și-o formase Orzeszkowa despre tatăl său, din relatările mamei, și ideile asimilate din cărțile citite vor constitui un antidot față de superficialitatea vieții de salon, ajutînd-o cu timpul să-și alcătuiască un mod de gîndire nealterat de înapoierea și cosmopolitismul aristocrației⁶.

Pentru completarea învățăturii, Orzeszkowa este trimisă în 1852 la pensionul unei mănăstiri din Varșovia, unde o cunoaște pe poeta Maria Konopnicka, cu care leagă o prietenie ce va dura pînă la sfîrșitul vieții ambelor scriitoare. În afară de perfectarea cunoștințelor de limbă franceză, pian și abilitatea de a se face agreabilă într-o conversație de salon⁶, acești cinci ani de pension prezintă importanță și pentru că, încă de pe acum, sub influența unora dintre profesori, care se grefa pe aceea a cărților din biblioteca tatălui, începea să se cristalizeze un interes, pornit, evident, mai mult dintr-un umanitarism naiv decît dintr-o concepție încheagată, pentru suferințele țăranilor, interes care, lărgindu-se treptat și cuprinzînd pe toți cei neajutorați, va stărui totdeauna în opera Orzeszkowej, indiferent de sinuozitățile marcate de evoluția ei ideologică. Discuțiile inflăcărâte pe care le poartă în acest timp cele două prietene în legătură cu diferitele probleme sociale se concretizează în hotărîrea puerilă, dar plină de noblețe sufletească, de a elibera și improprietări pe toți iobagii de pe moșiile care le vor aparține. Ecouri despre aceste preocupări adolescente răzbat, de exemplu, în fragmentul pomenit (*Z pożogi*, VII).

După întoarcerea de la pension, în 1857, vreme de aproape doi ani Orzeszkowa duce o viață pe care o caracterizează critic astfel: „(...)

⁶ M. Żmigrodzka, *Życiorys (Biografie)*, în vol. E. Orzeszkowa, *Op. cit.*, p. VII.

⁶ *Ibidem*.

unica lozincă și scopul cel mai evident pentru o întreagă grupă de oameni bogați era distracția ! Se petrecea peste tot, întotdeauna, în diverse feluri și cu orice pretext. Vizitele, prânzurile, mesele de seară și dansurile, vînătorile, cărțile de joc, petrecerile la iarbă verde și kuligurile se țineau lanț prin sate și orașe. Zile de liniște, de muncă concentrată se mai întâmplau uneori, săptămîni întregi foarte rar, iar luni niciodată (...). În această larmă și viermuială amețitoare, printre domnișoarele și cavalerii care le însoțeau, sub privirea atentă și pătrunzătoare a celor mai vîrstnici, se mișcau cu teamă, totdeauna împreună, două gîscuțe cu gîturile întinse și ochii larg deschiși, de o curiozitate nemăsurată în fața lumii sau ascunși sub pleoapele plecate de timiditatea care le învingea toate celelalte sentimente" (*Z pożogi*, VII). Una din cele două „gîscuțe” fără experiență era Orzeszkowa la cinsprezece ani, cealaltă o prietenă de aceeași vîrstă, abia sosită la oraș de la moșia părintească. Anii aceștia îi vor servi mai tîrziu modele numeroase pentru a înfiera nebunia generală care pusese stăpînire pe sferile înalte poloneze în ajunul catastrofei naționale din 1863. Romane ca *Ostatnia miłość* (*Ultima dragoste*, 1867), *W klatce* (*În cușcă*, 1869), *Pan Graba* (1869), *Pamiętnik Wacławowy* (*Jurnalul Wacławei*, 1869—1870) — ultimele două adevărate monografii ale saloanelor — și într-o măsură *Nad Niemnem* (*Pe Niemen*, 1887) ș.a., precum și multe nuvele vor înfățișa cu siguranța cunoscătorului ocular penuria suflătoare și intelectuală a lumii în vinele căreia curgea singele celor „aleși”.

La numai șaptesprezece ani, și aceștia neîmpliniți, E. Orzeszkowa este căsătorită în 1858 cu Piotr Orzeszko, un nobil bogat din Polesie, la moșia căruia, Ludwinów, va sta pînă în anul răscoalei. Abia aici scriitoarea are posibilitatea de a observa în profunzime traiul mizer al țăranilor de pe moșia soțului și munca lor abrutizantă. Compasiunea pe care o nutrește pentru poporul de jos îi potențează impulsurile umanitariste, făcînd-o să creadă pentru o clipă că a sosit, în sfîrșit, timpul de a-și înfăptui vechiul ideal de pe vremea pensionului : alinarea suferințelor țăranesci. Intențiile îi sînt spulberate de îndărătnicia soțului, care nu înțelegea să-și risipească avutul pentru a îmbunătăți viața unor dezmoșteniți sociali. I se îngăduie Orzeszkowei să organizeze doar o mică școală pentru copiii sătenilor. Ca Andrzejowa din *Nad Niemnem*. Mărturiile indirecte, răspindite în multe opere scrise ulterior, ne îndeamnă să credem că obligațiile familiale cărora trebuia să le facă față Orzeszkowa, alături de un soț tipic pentru aristocrația de atunci, nu erau de invidiat. Deosebirile de vîrstă, temperament și concepție împiedicau realizarea unei comuniuni afective și spirituale, din care să izvorască înțelegerea și fericirea reciprocă. Anii care au precedat decretarea reformei agrare din 1861 au constituit o înviorare binefăcătoare pentru ideile Orzeszkowei, care prindeau un contur tot mai ferm. Țarismul incredințase unor comitete alcătuite din moșieri un proiect de reformă elaborat în prealabil, care avea să fie definitivat după discutarea lui. Tînăra apărătoare a țăranilor a luat parte activă la dezbaterile înverșunate dintre nobilii conservatori, adepți ai „îobăgiei și ciomagului”, și cei cu vederi liberale, care întrezăreau refacerea agriculturii prin muncă salariată. O rudă a

soțului, Kalikst Orzeszko, ca mareșal al nobilimii, era președintele unui comitet pentru discutarea problemei țărănești și „[...] în casa lui aveau loc întâlniri numeroase, consfătuiri gălăgioase, pe care le ascultam cu o curiozitate arzătoare. Tineam atunci partea țăranilor și mă amestecam în discuții, fapt care, avînd în vedere cei șaisprezece ani ai mei, stîrnea mirare, dar care, după cite îmi amintesc, și plăcea unora”. Reforma mult așteptată n-a rezolvat chestiunea țăranilor; i-a eliberat într-adevăr și la o mică parte le-a dat pămînt cu despăgubire, dar mizeria majorității iobagilor de ieri s-a adîncit și mai mult ca înainte. În Polonia, reforma avea să se aplice practic abia în 1864.

Tot în această vreme, la numai doi ani de la desființarea iobăgiei în Rusia, un eveniment tragic zguduie din temelii nobilimea polonă: izbucnește în 1863 revolta pentru scuturarea jugului național, la care ambii membri ai familiei Orzeszko participă direct: soțul luptînd, soția ajutînd la menținerea legăturilor între grupurile de revoluționari, ascunzînd căpeteniile suspecte etc. Detașamentele răscolate fiind înfrînte în ciocnirile armate, patrioții polonezi au trebuit să plătească scump dorința de a-și vedea patria eliberată. După exilarea lui Piotr Orzeszko și confiscarea moșiei Ludwinów, Orzeszkowa se întoarce la averea moștenită de la părinți la Milkowszczyzna. E o similitudine semnificativă între această perioadă grea din viața autoarei și soarta Andrzejewei din romanul *Nad Niemnem*.

Înfrîngerea aristocrației patriotarde în 1863, urmată de accelerarea decăderii ei în planul social, a însemnat în același timp și eșecul ei ideologic, dovedindu-i neputința de a realiza practic independența Poloniei. Tradiții de veacuri, considerate pînă atunci sacre, sînt puse sub semnul desuetudinii. Nobilimea revoluționară, socotită drept singura purtătoare a idealurilor naționale, își vede dintr-o dată prestigiul amenințat de o clasă socială tină, energică și impetuoasă, în fața căreia nu-i mai rămînea decît să-și plece stindardele sau să pactizeze cu ea, în amîndouă alternativele trebuind să renunțe la vechile crezuri și procedee de acțiune. Se încheie astfel o ascutită dispută ideologică, ce se încheie firesc, după cîțiva ani, cu victoria clasei în dezvoltare: burghesia.

Noua conjunctură istorică va determina o cotitură corespunzătoare și în convingerile Orzeszkowej. Ideile care circulau cu o frecvență din ce în ce mai mare în mișcarea spirituală a epocii, ai căror germeni încolțiseră în gîndirea viitoare romaniere încă de pe vremea relațiilor pe care le întreținuse la Ludwinów cu tineretul progresist, prin cumnatul ei, încep să se închege, printr-o lectură stăruitoare, într-un sistem rotund de vederi. „Am citit atunci pe vechii scriitori polonezi din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, pe clasicii și enciclopediștii francezi, pe Thiers, Guizot, Buckle, Plutarh, Tacit, Naruszewicz și Szujski, de asemenea am citit poezii, romane, descrieri de călătorie, corespondențe ale oamenilor celebri în limbile polonă, franceză și germană. E o minune că toate acestea nu

⁷ Citat după: *Ibid.*, p. VIII.

s-au transformat într-un haos. Lumea și istoria ei îmi deveneau tot mai clare, orizonturile tot mai largi (...)”⁸. După drama nobilimii funciare, speranțele acesteia se îndreaptă spre poporul înțeles la modul pozitivist. Nu se mulțumește însă doar cu prelucrarea mecanică a noilor principii, fără a le discerne prin filtrul critic al propriei personalități. De fiecare dată, pentru înțelegerea temeinică și multilaterală a cutărei chestiuni, face apel, cum s-a spus, la scrierile de specialitate din țară ori din străinătate, căutând să-și lămurească rădăcinile filozofice și urmările sociale. În felul acesta, intervențiile publicistice ale Orzeszkowej au precedat nu o dată discuții care aveau să ajungă la ordinea zilei abia mai târziu. Spre ilustrare poate servi articolul *Kilka uwag nad powieścią (Cîteva observații asupra romanului)*, apărut în 1866, care a fost urmat în 1870 de o aprigă polemică în favoarea artei cu tendință.

La Milkowszczyzna, Orzeszkowa își împarte timpul între pasiunea de a se instrui și încercările literare, treburile gospodărești reprezentînd pentru ea un adevărat calvar (*Pani Luiza*, 1876). Preocupările de creație datează din anii copilăriei, cînd, la indemnul și sub supravegherea mamei, Eliza dovedise de la început certe posibilități artistice. O fantezie bogată, dezvoltată pînă la halucinație de moartea timpurie a surorii sale Klementyna, se îmbină cu o impresionabilitate acută față de tot ce o înconjură. La numai șapte ani scrie romanul *Dzwon pogrzebowy (Clopotul de înmormîntare)*⁹. Talentul scriitoricesc precoce, dezvoltat și îmbogățit de-a lungul timpului prin exerciții perseverente, primește consfințirea publicistică în 1866, cînd îi apare prima năvelă *Obrazek z lat głodowych (Schiză din anii de foamete)*, în periodicul „Tygodnik Ilustrowany”. Încurajată de publicarea năvelei, Orzeszkowa se consacră scrisului, încredințînd tiparului, la intervale foarte scurte, opere beletristice: *Rozstajne drogi (Cărrări despărțite)*, 1866), *Początek powieści (Începutul romanului)*, 1866), *Ostatnia miłość, Na prowincji (În provincie)*, 1868) ș.a., în care abordează o problematică socială conformă momentului elaborării, și articole de popularizare științifică cu țel polemic, cum sînt cele despre *Istoria civilizației engleze* (1866) de H. T. Buckle. Operele numeroase, unele apreciable ca întindere, apărute într-un timp record, o impun repede ca o prezentă de sine stătătoare în atenția lumii literelor.

Nu tot așa de strălucit se prezintă chestiunile matrimoniale și materiale ale scriitoarei. În 1869 renunță la un cămin care nu-i adusese fericirea scontată, despărțindu-se de soțul întors din exil. Pe de altă parte, exploatarea moșiei, tot mai anevoioasă în condițiile impozitelor mărite și ale muncii plătite, provoacă multă bătaie de cap tinerei stăpîne, lipsită de priceperea și mai ales de pasiunea pentru conducerea gospodăriei. Veniturile se micșorează atît de mult, ruina este așa de evidentă, încît Orzeszkowa este silită în cele din urmă să vîndă Milkowszczyzna și să se mute la Grodno, unde, cu scurte întreruperi, își va petrece toată viața. Și, deși aparent clăustrată de bunăvoie, uneori de nevoie, într-un

⁸ *Ibid*, p. VIII—IX.

⁹ Cf. K. Krejci, *Dejny polské literatury (Istoria literaturii polone)* Praga, 1953, p. 369.

orășel de provincie, departe de fierberea excitantă a capitalei, Orzeszkowa își va impune o disciplină de muncă și conduită care-i va duce popularitatea nu numai dincolo de marginile atmosferei stătute a târgului periferic, ci în întreaga Polonie și chiar în străinătate. Prin legătura cu librăriile și redacțiile revistelor și prin corespondența enormă pe care o întreține cu mai toți oamenii de marcă aflați în centrele culturale ale Poloniei, îndeosebi din Varșovia, ori cu cei care se găseau peste graniță, Orzeszkowa este la curent cu toate noutățile zilei. Nici vorbă deci nu poate fi de o izolare față de viața culturală a țării, fapt care se explică în primul rînd prin temperamentul sociabil, prin excelență polemic, al scriitoarei, care nu rămîne datoră nimănui, răspunzînd de fiecare dată cu promptitudine vivace la orice aluzie critică. Într-o scrisoare din 7 august 1881, pe care o adresează din Miniewice lui T. T. Jeż, deși recunoaște cu franchețe că noua dispută, pe care intenționează s-o incite, este a treia din acest an, va trebui totuși să răspundă periodicului conservator „Przegląd Polski” („Revista polonă”), care-i atacase opera. Căci, „în ceea ce mă privește, am ajuns la convingerea că trebuie să mă apăr totdeauna. Dîntre pentru dîntre și ochi pentru ochi. Țipă ei — voi țipa și eu, denigrează — voi denigra, atacă — voi contraataca. Nu e plăcut, dar e necesar”.

Convingerile exprimate în diverse ocazii, public sau în cercuri restrînse, oral sau în scris, o atestă ca un condei care militează în limitele curentului pozitivist. O dovedesc cu prisosință manifestările nenumărate în diferite probleme care absorb atenția societății în momentul respectiv. De altfel autoarea însăși se mîndrește în scrisoarea sus-amintită cu titlul de apostol, alături de redactorul „Prawde”, K. Świętochowski, titlu pe care i-l acordase Adam Piug (1823—1903), unul dintre scriitorii taberei adverse. În direcția postulatelor pozitviste va revendica pentru femei o pregătire și o situație corespunzătoare în societate în articolele: *Kilka słów o kobietach* (Cîteva cuvinte despre femei, 1870), *O przekładach* (Despre traduceri, 1872), romanul *Marta* (1872) și nuvela *Ozternasta część* (A 14-a parte, 1878). Considerațiile asupra rolului artei vor fi completate prin *Listy o literaturze* (Scrisori despre literatură, 1873), studiul *O powieściach T. T. Jeża* (Despre romanele lui T. T. Jeż, 1879) ș.a. Tot așa, o chestiune de stringentă actualitate o constituia politica antisemită a cercurilor clericale și conservatoare, față de care Orzeszkowa a manifestat neabătut o atitudine potrivnică, bine întemeiată teoretic. Romanele *Rodzina Brochwiczów* (Familia Brochwicz, 1873), *Eli Makower* (1874) și *Meir Ezofowicz* (1878) ori nuvelele *Daj kwiatek* (Dă-mi o floare, 1877), *Silny Samson* (Puternicul Samson, 1878) etc. pledează pentru egalitatea în drepturi a evreilor, pentru emanciparea lor culturală și încadrarea în efortul general spre propășirea economică a tuturor. Toate aceste opere, la care se adaugă cele care se referă la ridicarea materială prin mijloace filantropice și inițiative educative a celor oropsiți, la înființarea de școli pentru copii sărmani etc., promovează ideologic, fățiș sau acoperit, dezvoltarea relațiilor capitaliste în Polonia.

Timp de aproape un deceniu lucrările par să evolueze conform prescripțiilor pozitivistice. Dezvoltarea industriei naționale absoarbe eficient proletariatul sătesc, mărirea bunurilor produse influențează favorabil intensificarea relațiilor comerciale interne și externe cu piețele din răsărit. Înviorarea economiei aduce după sine o îmbunătățire a mijloacelor de subzistență, îndreptățind speranțele „fericirii tuturor”. Dar avîntul acesta material și cultural va fi de scurtă durată. Ascensiunea burgheziei a creat în mod fatal și un proletariat industrial puternic, care, sub impulsul solidarității de clasă, începe să-și revendice drepturile de principal producător de bunuri, printr-o opoziție tot mai organizată. Împotrivirile sporadice și, din această cauză, lipsite de rezultat de la început se canalizează către 1880, mai precis în anii care urmează după 1880, în albia generală a mișcării muncitorești poloneze, care capătă o asemenea amploare, încît burghezia trebuie să țină seama de ea. O expresie a încercărilor de organizare conștientă a luptei o constituie înființarea, pentru întâia oară în Polonia, în 1882, a partidului „Proletariat”, cu componență și reprezentanță exclusiv proletară. Conflictul social crește pînă la ciocniri violente, exponenții „progresului” burghez, care nu de mult vînturaseră flamurile libertății și egalității tuturor cetățenilor, instituind un regim de mină forte pentru clasa nemulțumită, care le amenința pozițiile economice și politice consolidate. Măsurile respective, departe de a rezolva neînțelegerile, la adîncesc și mai mult, strecurînd îndoiala în realizarea deplină a promisiunilor burgheziei, care încearcă să arunce răspunderea pentru laturile negative ale capitalismului asupra evreilor.

Orzeszkowa încearcă și ea drama acestui moment de criză socială. Ciclu de opere intitulat sugestiv *Widma* (*Fantome*, 1880) dovedește ezităările conceptuale, de multe ori contradictorii, din această perioadă. În romanele care aparțin acestui ciclu: *Zygmunt Zawicz i jego koledzy* (*Zygmunt Zawicz și colegii săi*, 1882) ori *Pierwotni* (*Primitivii*, 1883) și în nuvela *Widma* este evidentă repulsia față de realitatea capitalistă, dar, în același timp, se impun și elementele care vorbesc în favoarea unei dezvoltări evolutive, autoarea neputînd să depășească ideologic momentul istoric prin înțelegerea și aprecierea proletariatului revoluționar. Este important de remarcat că, oricît de critică va fi atitudinea autoarei față de ordinea burgheză, Orzeszkowa nu va ajunge niciodată la o negare totală a ei, prin opunerea unei societăți cu o structură de clasă fundamental schimbată. Unele dintre preceptele promovate de pozitivism, care însă îi depășesc limitele, vizînd sfera unei umanități mai largi, vor stărui totdeauna în concepția ei, chiar dacă vor apărea uneori într-o formă ușor modificată de condițiile specifice de viață sau vor suporta grea influențe ideologice, și acestea în ultimă instanță tot de esență burgheză.

Față de persecuțiile antisemite, care se intensifică în acest răstimp, ajungînd la exacerbări șovine, precum cele din decembrie 1881 de la Varșovia, Orzeszkowa intervine energic în arena politică prin broșura *O żydack i kwestii żydowskiej* (*Despre evrei și problema evreiască*, 1882), nuvela *Gedali* (1884) și romanul *Mirtala* (1886).

Tot în acești ani, obligată de o boală de ochi să-și încetinească ritmul muncii de creație, face demersuri pentru înființarea unei librării la Wilno, căci inactivitatea o distruge¹⁰. În 1879 capătă aprobarea organizării unei librării, biblioteci și edituri, cu dreptul de a vinde „tot felul de cărți în afară de cele evreiești” și de a ține în bibliotecă volume „în toate limbile în afară de cea polonă”. Proiectele editoriale ale Orzeszkowej sînt întimpinate la Varșovia și Cracovia cu o tăcere suspicioasă, pe care scriitoarea o pune pe seama animozităților stîrnite de tendințele ei progresiste. Mai apoi, cărțile apărute, în selectarea cărora este manifestă o anume îngustime, sînt criticate de „Przegląd katolicki” („Revista catolică”), dar și de „Prawda” și „Nowiny” („Noutăți”), care arborau lozincile timpului. Activitatea editorială intensă atrage atenția conducerii țariste, care, temîndu-se de o surescitare a spiritelor, ce putea să producă dificultăți politice, hotărăște, în mai 1882, desființarea editurii și a librăriei. Orzeszkowej i se fixează domiciliu forțat la Grodno trei ani, prelungiți la cinci, timp în care trebuia să semneze săptămînal la poliție o condică de prezență în oraș¹¹.

Pînă la incendiul care a pustiit, în 1885, o parte din Grodno, cele mai multe dintre operele Orzeszkowej, cu excepția celor despre evrei, își plasează observația în ambianța orășenească. După această dată, interesul scriitoarei se strămută aproape cu exclusivitate asupra satului. Pînă prin 1895 creațiile consacrate vieții la țară vor domina categoric imaginile urbane cu totul sporadice. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, realitatea socială a satului polonez era constituită din mai multe straturi, cu distincte limite deosebitoare între ele. În virful piramidei se crampona încă o firmă aristocrație nobiliară, urmată imediat de moșierimea mijlocie, ambele păături alcătuiind nobilimea funciară, subțiată tot mai mult economic și numeric de o viață dezorganizată și de introducerea agriculturii capitaliste. Clasa cea mai numeroasă o forma țărănimea, și aceasta împărțită în așa-numita sleahță, nobilime măruntă, sărăcită pînă la condiția țărănului, de care se deosebea doar prin origine, știință de carte și pămînt mai mult, și țăranii propriu-ziși. Orzeszkowa întreprinde descriția relațiilor sătești din unghiul de vedere pozitivist. În romanele *Niziny* (*Abisuri*, 1884) și *Dziurdziovie* (*Dziurdzii*, 1885) scoate în evidență cu multă compasiune întunericul care domnește printre cei de la țară din cauzalipsei de cultură, iar în *Nad Niemnem*, *Cham* (*Țăranul*, 1888), *Bene nati* (1891) *Australczyk* (*Australianul*, 1895) etc. denunță prejudecățile de castă, care scindează populația în grupuri potrivnice, sugerînd unirea armonioasă a tuturor pentru prosperitatea tuturor. Preferința romancierii pentru problemele țărănești, cu toată rezolvarea acestora în spiritul ideologiei pozitivistice, vădește o anume receptivitate față de ideile poporaniste, care se vehiculează tot mai stăruior în epocă, receptivitate care se manifestă în forme mai împlinite în *Cham*, unde exaltă înaltele calități morale ale țărănului, ori în *Ad astra* (1902), acesta scris în colaborare cu Tadeusz Gra-

¹⁰ Scrisoare din aprilie 1879, adresată din Grodno lui T.T. Jeż.

¹¹ Scrisoare din 12 februarie 1895, Grodno, expedită lui L. Meyet.

bowski, ca și *Dwa bieguny* (*Doi poli*, 1892). Afirmatia este susținută și de o mărturisire a Orzeszkowej, care, într-o scrisoare către Wł. Reymont, reprezentant de prim rang al poporanismului polonez, de care a legat-o o prietenie adâncă, spunea că poate muri liniștită, deoarece a apărut cel care-i va continua opera: Reymont¹².

Ecourile ideologiei poporaniste determină și o accentuare a notelor critice la adresa capitalismului, urban prin excelență, note care constituie laitmotivul unor nuvele ca *Chochlik-psotnik* (*Spiridușul pișicher*, 1891), *Melancholicy* (*Melancolicii*, 1896), *Liśc uschły* (*Frunză uscată*, 1897) și al romanului *Argonauci* (1899). În prefața la volumul de nuvele *Melancholicy* scria că „pricinile inoculării pesimismului în societatea actuală sînt numeroase și într-o măsură serioase. Pe multe dintre ele le-aș numi cu un cuvînt: dezamăgire. Credința religioasă a slăbit în inimi, știința n-a mulțumit spiritele, așa-zisele idei umanitare n-au arătat destulă putere pentru înlăturarea factorilor care li se împotriveau (...) Îndepărtați de cer și nemurire, am observat totuși că știința nu dă ciocanul care să spargă cătușele ce ne înlănțuie și ne neliniștesc, că mii de generații au trudit pentru formarea noțiunilor de frăție și drept doar pentru ca astăzi în fața ochilor noștri forța să meargă înaintea frăției și a legii (...). Totodată regimul social este astfel alcătuit, încît nu fiecare posedă cheia pentru deschiderea ușilor, că numai o minoritate infimă o poate avea și că dobîndirea acestei chei, foarte grea, aduce pagube sănătății trupurilor, spiritului și conștiinței”¹³. Zădărnicia zbuciumului burghez capătă, așadar, forme destul de precise. Alojzy Darwid, eroul din *Argonauci*, constatînd că aurul adunat cu sacrificii dureroase nu i-a adus fericirea, se sinucide, demonstrînd deconcertanța ideologică a autoarei, care n-a putut să vadă soluția potrivită pentru a ieși din impasul social.

Mișcările revoluționare ale proletariatului din 1903—1907, asemenea lui Prus, adîncesc și mai mult depresiunea conceptuală a Orzeszkowej, făcînd-o să se gîndească uneori la penitența în vreo mănăstire¹⁴. Nu le condamnă totuși prin declarații publice și nici în operele literare. După cum se vede din corespondența particulară, își dă seama că incendiul dezlănțuit nu se va stinge așa de repede, cum se credea, și că va trebui să se aștepte la încă multe lucruri potrivnice noțiunilor de liniște și prosperitate. Dacă totuși aceste răbufniri vor folosi viitorului, „scotînd la soare pe cei aflați în întuneric”, atunci întîmple-se ce se va întîmpla! Nu înțelege, desigur, cauzele sociale ale revoluției și nici țelurile urmărite, dar întrezărește parcă umanitar o pîlpire de lumină în viitor: „Ce vremuri! Încotro se îndreaptă? Cred că cei ce vor mai trăi vor avea de văzut lucruri nemaiauzite, la început înfricoșătoare, apoi mărețe”¹⁵. În 1906 este distinsă cu premiul Fr. Krochman pentru „întreaga activitate

¹² L. B. Świdorski *Orzeszkowa i Reymont (listy)* (*Orzeszkowa și Reymont (Scrisori)*, în „Prosto z mostu” (De-a dreptul”), nr. 10 (8 martie), an. II (1936), p. 1.

¹³ Citat după M. Żmigrodzka, *op. cit.*, p. XXVIII—XXIX.

¹⁴ Scrisoare către Meyet cu data: 1 iunie 1906, Grodno.

¹⁵ Scrisoare către Meyet dateată: 8 și 18 februarie 1905, Grodno.

literară", iar la 9—11 aprilie 1907 este sărbătorită la Varșovia pentru 40 de ani de creație. Periodicele „Bluszcz” („Iedera”), „Kurier Warszawski” și „Wędrowiec” („Călătorul”) îi consacră numere jubiliare, celelalte cinstind-o prin numeroase articole.

În ultimii ani de viață, Orzeszkowa compune câteva opere, intitulate generic *Gloria victis* (1910), în care reînvie pios tradițiile revoluționare ale nobilimii democratice, evidențiind cu justețe cauzele care au dus la înfringerea ei: îndepărtarea țărănimii. Și aici persistă contradicțiile ideologice, care se vor prelungi de altfel până la sfârșitul vieții.

Moare la 18 mai 1910, la Grodno, încheind o biografie însoțită de prea puține evenimente fericite, cheltuită, în schimb, cu generozitate pentru bucuria altora, a celor nedreptățiți de societate.

II. PUBLICISTICA

Orzeszkowa a scris un număr însemnat de articole publicistice, a căror cercetare, oricât de sumară, prezintă importanță, deoarece ajută la clarificarea premiselor teoretice care stau la baza operei literare. Tematica, deși foarte variată, se consumă pe câteva direcții principale, impuse în primul plan de înseși evenimentele vremii. Una dintre problemele care frământau societatea polonă după 1863 a fost aceea privitoare la pricinile care determină sau influențează evoluția istoriei. De felul în care avea să se răspundă la această chestiune depindea urcușul social al burgheziei. Acceptarea rolului primordial al providenței în dezvoltarea istorică, idee care dominase până la răsccoală, însemna stăvilirea oricăror inițiative conștiente din partea claselor sociale. Or, ascensiunea grăbnică a burgheziei necesita tocmai acțiuni de acest fel, dictate de logica faptelor, de rațiunea umană. Orzeszkowa, cum spuneam, se află printre cei dintâi care caută o rezolvare a dilemei în istoriografia apuseană, popularizând printr-o recenzie expozitivă concepția istoricului englez pozitivist H. T. Buckle, pe care și-o însușește fără rezerve, dacă judecăm după absența oricăror observații de natură critică asupra materialului expus. La început, după ce remarcă voga de care se bucură istoria în ultima vreme în comparație cu celelalte științe, atrage atenția asupra necesității de a fi studiată de pe poziții utilitariste. Trebuie să se adîncească în uitare „anecdotele despre regine de o frumusețe miraculoasă și cavaleri negri cu doamne albastre pe scuturi și, înțelegînd spiritul dezvoltării secolului, să se cerceteze căile progresului, urmărindu-le nu neapărat în palatele și la curțile magnaților. Din rezultatele unor asemenea studii se vor extrage concluzii și noțiuni care vor putea fi aplicate în viața practică, în realitate”. În cazul cînd astfel de lucrări nu se află în țară, ele trebuie căutate în altă parte, căci a trecut timpul cînd indivizii, castele și popoarele se închideau într-o izolare egoistă; astăzi nimeni n-are dreptul să păstreze doar pentru el comorile spiritului omenesc, sau să le respingă dintr-un patriotism păgubos înțeles, atunci cînd i se oferă. Fără a se neglija încurajarea dezvoltării științei în propria țară,

paralel trebuie să se traducă operele valoroase care există la celelalte popoare.

Tonul recenziei este laudativ, Orzeszkowa exaltând spiritul general al cărții, care întărește încrederea omului în forțele sale. Buckle consideră natura drept cauză a tuturor lucrurilor; natura, guvernată de legi și nu de arbitrarul întâmplărilor, creează totul și acționează asupra tuturor. Omul este doar un element al universului, ale cărui reacții sint efecte ale unor cauze din afara lui; aspirațiile lui se formează conform ambianței în care trăiește. Așadar, natura influențează cel mai mult asupra omului și, prin el, ridicat la proporțiile colectivității, societatea. Mijloacele prin care natura influențează omul se împart, după Buckle, în două categorii: clima, hrana și pământul care alcătuiesc al patrulea factor: aspectul general al naturii, prin acțiunea căruia se formează sistemele religioase, arta etc. Pe treptele inițiale, scopul principal al oricărei colectivități umane este stringerea de bunuri care vor ajuta mișcării progresive a științelor. Roadele strădaniei oamenilor depind însă de condițiile naturale: clima caldă îi lenevește, cea moderată le dă avânt; pământul dă recolte bune sau rele după fertilitatea locului etc. Consumarea bunurilor adunate desparte grupul în trei clase: cei care string avutul social, cei care dirijează folosirea lui și, în sfârșit, cei care dau din rezervele proprii (munca intelectuală). Relațiile sociale corespund modului în care ultimele două clase răsplătesc eforturile fizice ale celei dintii. Aici intervine al treilea factor, hrana. În țările calde trebuie hrană mai multă, iar oamenii se înmulțesc mai repede, ceea ce duce la un cuantum de alimente mai mic pentru cei care muncesc. Principii de acest fel, amplificate și absolutizate, vor duce la afirmarea factorului geografic drept hotărâtor în evoluția istorică, teorie la fel de eronată ca și aceea a desimii populației. Cauzele într-adevăr determinante pentru mersul înainte al umanității nu pot fi explicate pe baza opoziției dintre om și natură, dar nici Buckle și nici Orzeszkowa nu puteau pe atunci să le identifice în lupta dintre clase, descoperire la care ajunge filozofiamarxistă. Însuși autorul *Istoriei civilizației engleze* consideră în continuare că influența naturii nu poate decît să încetinească sau să accelereze ritmul dezvoltării sociale, nicidecum s-o oprească.

Victoria omului în ciocnirea permanentă cu împrejurările naturale este determinată de potențele sale spirituale, stăpînite de legi morale și raționale. Buckle, și cu el Orzeszkowa, socotea că progresul poate fi stimulat doar de legile rațiunii, care se află în continuă înflorire, cele morale rămînd imuabile. Civilizația este rezultatul înfringerii forțelor exterioare, ale naturii, de cele interioare, spirituale, ale omului, este istoria rațiunii omenești. În finalul recenziei, Orzeszkowa îl etichetează eronat pe Buckle drept un materialist, care și-a înțeles epoca în care a trăit. Crezul lui a fost încrederea nemărginită în dezvoltarea științelor, care va împinge înainte, cultural și material, societatea. Situația Poloniei nu se va îmbunătăți decît pe această cale. Să muncim deci, să învățăm și să tindem spre culmile rațiunii, iar prin rațiune spre fericire — iată nevoia momen-

tului. *Istoria* lui Buckle — încheie abuziv autoarea — mobilizînd la muncă și progres, biciuind prejudecățile și cinstind adevărul, este necesară în primul rînd acelor grupuri sociale care își irosesc capacitățile creatoare, visînd sentimental într-o apatie lenevoasă.

Îndemnurile radicale și îndrăznețe pe atunci, pe care le conținea recenzia Orzeszkowej stîrnesc animozitate printre cititorii conservatori al „Gazetei Polska”, în care apăruse. Redacția publică o notă a lui M. Łonicki, în care acesta, acuzînd-o de o cunoaștere lacunară a filozofiei, încearcă să demonstreze printr-un citat că Buckle nu este materialist, fiindcă credea în viața de apoi, la care Orzeszkowa răspunde impulsiv printr-o nouă intervenție, *Do czyniącego zarzuty sprawozdaniu o dziele Buckle'a (Celui care face reproșuri la recenzia despre opera lui Buckle, 1866)*, considerînd că din cele patru școli: idealisti, materialisti, sceptici și mistici, în cite împarte Cousin filozofii în *Histoire de la philosophie au XVIII^e siècle*, cea mai potrivită pentru Buckle ar fi aceea a materialistilor. Că împărțirea lui Cousin nu este cea mai bună o dovedește însăși autoarea, care vorbește în alt loc despre lupta dintotdeauna dintre cele două direcții în filozofie: materialistă și idealistă. Inconsecvența tinerei Orzeszkowa se explică prin cruditatea de moment a cunoștințelor căpătate printr-o muncă, oricum dezorganizată, de autodidact.

Pentru transpunerea în practică a capitalizării Poloniei era necesară, printre alte măsuri, înlăturarea unor prejudecăți adînc înrădăcinate în viața socială. Una dintre acestea era felul în care era considerată munca. În articolul *O jednej z najpilniejszych potrzeb społeczeństwa naszego (Despre una din cele mai urgente nevoi ale societății noastre, 1873)*, Orzeszkowa dezbate în spiritul lui Buckle înțelegerea păgubitoare a acestui mijloc pentru realizarea fericirii. Pînă nu de mult, noțiunea de „muncă” aducea în minte un număr foarte redus de imagini: țăranul aplecat deasupra plugului, fierarul suflînd din foale, copistul cu degetele murdare de cerneală și medicul scriînd rețete. Foarte multe din activitățile care cresc pe trunchiul uriaș al civilizației, asigurînd locuri confortabile și roade bogate în schimbul practicării lor, erau cunoscute doar cu numele. Reprezentantul agriculturii era țăranul, avîndu-l în spate pe vechil și, într-un plan foarte îndepărtat, pe urmașul feudalilor minuitori de spadă: moșierul. Mult disprețuita industrie și comerțul erau proprietatea neîncălcată a izraelitului, iar slujnicarii publici se recrutau dintre fiii funcționărimii sărace și ai nobilimii funciare ruinate. În afară de aceștia, existau foarte puțini literați și artiști. Dintre femei, exceptînd țărancă-argată și guvernanta, singura muncitoare era modista. Ocupațiile constituiau monopoluri pentru diferitele despărțituri sociale; țăranul nu putea fi funcționar, evreul era exclus din agricultură, iar moșierul nu se cobora pînă la a fi meseriaș. Aceste obiceiuri și legi înstăpînite prin tradiție au împiedicat multă vreme, după părerea autoarei, îmbunătățirea producției agricole și industriale, zăgăzuînd dezvoltarea „stării a treia”.

Cu toate că această stare de lucruri aparținea trecutului, munca devenind astăzi echivalentă cu demnitatea umană, constată autoarea,

conștiințele se urnesc încă destul de greu. Datorită acestui fapt, în realitatea socială s-a ivit o falsă contradicție: pe de o parte, multe profesii sunt neglijate din cauza lipsei brațelor de muncă, pe de alta, oamenii se plîng că nu-și află suficiente perspective de lucru pentru a-și valorifica posibilitățile. Un domeniu de activitate a cărui dezvoltare ar putea înghiți o cantitate enormă de muncă este industria, care în alte țări a devenit „termometrul culturii și forței poporului”. La noi — zice Orzeszkowa — mai există presupunerea că ritmul de lucru existent în industrie materializează omul, înjosindu-l. În realitate, această materializare a umanității este doar aparentă, prin goana după bogății și febra cîștigului; ritmul muncii industriale este în fond „infinat mai nobil decît meditațiile lenevoase și aventurile cvasipoetice, deoarece fundamentul pe care se dezvoltă este cunoașterea lucidă și temeinică a condițiilor de viață, avînd drept armă munca, iar drept idee călăuzitoare înțelegerea clară a celui adevăr atît de cunoscut că, dacă mizeria este mama întinericului, iar întinericul al violenței și fărâdelegii, tot așa bunăstarea duce la cultură, iar cultura naște dreptatea și virtutea”.

Munca a fost într-adevăr reabilitată, spune Orzeszkowa, dar în mintea multora stăruie disprețul pentru meserii, altă ramură care se află în stare de plîns în Polonia. Singurul oraș din țară care posedă o clasă de meșteșugari este Varșovia. În celelalte orașe, croitori sau cizmari sînt doar evreii, prin ereditate. Lipsa concurenței duce la scăderea calității produselor, nemaivorbind de prețul ridicat și de raritatea lor. Persistența acestei situații jalnice o pune autoarea pe seama lipsei școlilor care să pregătească meseriași. În condițiile actuale, învățarea unei meserii este deosebit de trudnică, trecînd prin ucenicia ingrată la maiștri, a căror comportare, adesea neomenească, descurajează pe mulți părinți. Sensul întregului articol este, de aceea, îndemnul pentru înființarea de către stat a unor școli de meserii accesibile pentru toți. Posibilitatea pregătirii în condiții normale a meșteșugarilor va avea ca prim rezultat dispariția rezervelor față de greutățile pe care le implica înainte iar o oarecare culturalizare a lor în timpul școlarizării va duce la ștergerea disprețului tradițional pentru treapta joasă pe care o reprezentau cîndva aceste profesii.

Între anii 1870 — 1874 se intensifică în Polonia discuția despre emanciparea femeilor, la care Orzeszkowa participă printr-o serie de intervenții, dintre care cea mai importantă ni se pare a fi broșura *Kilka słów o kobietach*, apărută în „Tygodnik Mód” („Săptămînalul modelor”). De la început adoptă o atitudine critică față de felul în care este luată în dezbatere o chestiune așa de spinoasă, precum aceea a egalizării în drepturi a femeii. Mișcarea feministă e într-adevăr veche, dar de cele mai multe ori discuția este înecată într-o ironie ușoară și alunecoasă, provocată în cele mai multe cazuri de felul impropriu în care înseși femeile înțeleg și tratează această problemă de pondere socială. Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea se generalizase expresia „femeia leoaică”, definind prin aceasta femeia din cercurile aristocrației care, socotindu-se

emancipată, afișa un scandalos libertinaj vestimentar și de conduită: cinism în idei, țigară sau lulea în gură, îmbrăcăminte și apucături de băietană. La aceasta se adăugau plictisita bogată, care din capriciu nu respecta nici o convenție familială și socială, femeia-savant, care știe totul, dar nu înțelege nimic etc. — tipuri atât de copios ridiculizate de Prus în romanul *Emancypatki* (*Emancipatele*). Rezolvarea emancipării femeilor implică curățirea de zgura extravagantelor de tot felul și judecarea ei din perspectiva problemei sociale pe care o reprezintă.

Pentru menținerea ritmului în noile condiții de viață, create de avântul general al economiei, este necesar ca la eforturile bărbaților să se adauge munca femeilor. Pentru că — va afirma cu doi ani mai târziu în articolul *O przekładach* — îndepărtarea femeilor din cele mai multe activități este așa de acut nedreaptă, încît cel care ar studia realitatea ar simți nevoia să interogheze un tribunal al umanității, dacă „creatorul lumii le-a dat într-adevăr bărbaților monopolul asupra muncii utile și științei”. Dar în ce munci trebuie să fie primite femeile? „În toate în care sînt primiți bărbații, în toate în care omul poate fi fericit și folositor, unicul criteriu constituindu-l capacitățile înnăscute, înclinațiile personale și împrejurările situației sociale”. Chiar în domeniile activității intelectuale, va opina în alt articol, cu titlul *O sprawiedliwość* (*Pentru dreptate*, 1905). Realizarea acestui deziderat este, cel puțin deocamdată, împiedicată de absența cunoștințelor și deprinderilor necesare, care se capătă prin școlarizare, căci obiceiurile care există în instituțiile corespunzătoare ale statului sînt de-a dreptul exasperante. Școli care să pregătească femei pentru profesiuni ca cea de medic, profesor, avocat, funcționar etc. sînt sau închise cu totul pentru ele, sau pătrunderea le este deosebit de dificilă. Iar dacă se întîmplă uneori, foarte rar, ca vreo femeie să urmeze o astfel de instituție de învățămînt în străinătate, echivalarea diplomei și a calificării obținute este aproape imposibilă în țară.

Așa cum se prezintă situația lor acum — constată Orzeszkowa, cele mai multe femei sînt angajate ca profesoare de casă în familiile cu stare. Oricare femeie care știe să vorbească cit de cit o limbă străină și să cînte la pian, împinsă și de sărăcie, se crede chemată pentru această indeletnicire. De unde cel puțin două urmări neplăcute: mai întîi pentru profesiunea ca atare, fiindcă nu toate au pregătirea și talentul necesar practicării ei, apoi pentru femei în special, căci concurența mare face ca retribuiția să fie foarte scăzută, excepție făcînd doar o „aristocrație” infimă de guvernante în marile familii. Treapta pe care o ocupă în ierarhia socială este destul de joasă. Mizeria în care trăiește marea lor majoritate mai este accentuată și de preferința snobă pentru profesoare străine, care e adevărat că nu cunosc obiceiurile țării, dar au accent parizian, și, chiar dacă disprețuiesc adesea lucruri sacre pentru autohtonii polonezi, își răscumpără vina prin simplul fapt că vin direct din cetosul Albion. La fel de păguboasă pentru femei este predilecția pentru bărbați, care ar poseda, chipurile, superioare veleități pedagogice. Nu se are în vedere adevărul incontestabil că scăderi și talent pot avea și unii și alții. În

ordinea numerică, după profesoare particulare, urmează croitoresele și modistele, care, de asemenea, fiind foarte multe, au salarii și mai proaste și trăiesc într-o mizerie și mai pronunțată. Remedierea acestei situații o sugerează autoarea prin descongestionarea ocupațiilor pomenite, ce va avea ca rezultat scăderea concurenței, așadar, mărirea ofertei de salarizare. Surplusul de femei îl îndreaptă Orzeszkowa spre activități încă mult neglijate, ca marochinăria, croitoria și cizmăria. Tot așa femeile ar putea fi întrebuințate cu succes la legatul cărților și la confecționarea obiectelor de galanterie din lemn sau fildeș, în argintărie, tapițerie și strunjit în lemn. Fetele care au moștenit capitaluri prea mici pentru a le asigura o viață comodă trebuie să urmeze școli profesionale și să-și investească banii în mici magazine de mirodenii sau galanterie. După stabilirea la Grodno, însăși autoarea intenționa să-și introducă fondurile într-un atelier de mănuși. Pe de altă parte, părinții trebuie să renunțe la părerea preconcepută că orice meserie, în afară de aceea de profesoară, le înjosește odraslele. Oamenii trebuie să înțeleagă o dată pentru totdeauna că munca înobilează pe om și nu originea străveche, că munca este izvorul liniștii interioare și al fericirii.

S-a arătat deja în multe rânduri că părerea Orzeszkowej despre emanciparea femeii n-au depășit prea mult îngustimile pozitivismului. Ca și pentru ideologii „stării a treia”, preocupările publicistice ale Orzeszkowej s-au limitat la femeile care proveneau din burghezie și moșierimea decăzută. Muncitoarele de la oraș, de origine obscură, n-au intrat decît accidental în obiectivul autoarei. Viața proletarei de la țară a reflectat-o, în schimb, cu plenitudine, mai târziu, în creația literară.

Către 1880 încep să apară în Polonia primele semne de criză în dezvoltarea economiei, marcate de mișcările tot mai largi ale proletariatului. Burghezia națională, mare și mică, a găsit astfel prilejul potrivit pentru a scăpa de un rival a cărui participare la împărțirea veniturilor amenința să devină primejdioasă, învinovățindu-i pe evrei de incidentele survenite. Ciocnirile dintre muncitori și patroni — pretextau ideologii naționaliști — erau cauzate de lăcomia nemărginită a evreilor. Ca urmare imediată se inițiază în presa burgheză de dreapta o campanie de ațîțare împotriva lor, care va duce la pogromul din 25, 26 și 27 decembrie 1881. Orzeszkowa n-a înțeles în lumina cuvenită mecanismul social care a intensificat mișcarea antisemită. Crede că totul se datorește necunoașterii și neînțelegerii naționalității evreiești de către polonezi și, în consecință, încearcă să lămurească burgheziei greșeala pe care o săvârșește și s-o aducă la sentimente mai umane pentru cei persecutați pe calea rațiunii. În acest scop și scrie broșura *O żydach i kwestii żydowskiej*. Față de violențele făptuite împotriva societății și civilizației, autoarea simte repulsie, iar pentru cei năpăstuiți nutrește o milă fără margini. Oste-neala nobilă a atîtor spirite luminate a fost aruncată în flăcările urii. În numele umanității și al profesiei, scriitoarea se simte obligată și în drept să intervină în aceste împrejurări tulburi. O intervenție de acest fel și în aceste condiții nu este de loc ușoară, chestiunea implicînd riscuri

multiple. S-a vorbit mult și de repetate ori despre necesitatea de a-i lumina și alături efortului general al societății poloneze, dar nu o dată discuțiile au fost prejudiciate de felul impropriu în care au fost considerați. Obiectul pe care dorim să-l îndreptăm trebuie judecat *sine ira et studio*, obiectiv și prin comparație. De obicei evreii săraci sînt etichetați „hoți, exploataatori, fanatici”, iar cei bogați drept „infatuați, aroganți și lăudăroși”, fără ca cineva să-și dea osteneala să caute motivele care-i fac să fie așa. Aceste însușiri nu sînt însă intrinsece evreilor, căci tot așa sînt și feciorii de bani gata, care nu-și plătesc datoriile și înșeală la jocurile de noroc și, la fel, aristocrații cu sînge albastru, care-și disprețuiesc conaționali de proveniență joasă. Că lipsa de cinste de care sînt acuzați evreii din industrie și comerț se datorește nu atît naționalității lor semite, cît activităților respective, o dovedește Orzeszkowa recurgînd la o autoritate de prestigiu lui Spencer, care, vorbind despre comerțul englez, afirma că și clasele de sus și cele de jos înșeală la fel, folosind așa-numitele „obiceiuri comerciale”: mita, înșelătoria, minciuna, ciupeala la măsură etc. Un dicton la modă printre comercianți glăsuiește că „numai un prost negustor vinde ce vrea clientul”. O dată intrat în industrie ori comerț, insul trebuie să se acomodeze numaidecît procedelor în vigoare, altfel riscînd să fie înghițit de lipsa de scrupule a celorlalți. Orzeszkowa remarcă cu acuitate că, dacă în Polonia cineva ar întreprinde o analiză de felul celei spenceriene, în cazul cînd săgețile ar fi îndreptate împotriva evreilor, ar fi crezut pe cuvînt fără nici o reticență, dar dacă ar viza pe creștini, ar fi învinuit de lipsă de observație. Dar tot Spencer spune că naivul care ar crede că grupurile de oameni ce lucrează în industrie și comerț sînt mai rele decît celelalte s-ar înșela grosolan, deoarece aceste clase sînt tot atît de bune și tot atît de rele ca și altele. Argumentul : dacă celelalte clase ar fi puse să trăiască în condiții similare, ar proceda într-un fel asemănător. În concluzie — susține Orzeszkowa —, dacă printre evrei sălășluiește cu adevărat necinstea mai mult decît printre alții, faptul se explică prin cauze istorice și economice, care, dacă ar fi schimbate, ar duce și la dispariția acestui defect principal cu care sînt stigmatizați.

Ce trebuie să se facă și ce se poate face în acest sens? Direcția generală a fost deja inițiată de literatura iluministă a deputaților în seimul de patru ani — T. Czacki, St. Staszic, M. Butrymowicz și activitatea de mai tîrziu a lui Wielopolski : egalizarea în drepturi a evreilor cu celelalte naționalități conlocuitoare. Acesta este primul pas ce trebuie întreprins. „Toate muncile pentru toți, toate demnitățile sociale pentru toți, toate țelurile și mijloacele pentru toți, toate izvoarele iluminării pentru toți” — iată rugăciunea vremii noastre. Pentru a realiza toate acestea, este nevoie de o cunoaștere în profunzime a vieții evreilor, care să facă posibilă concretizarea în acțiuni de amănunt a intenției. Căci printre noi se află destul de mulți care și-i imaginează ca în evul mediu : niște ființe pe jumătate supranaturale, înfrățiți cu diavolul, ascunși etc. Absurditățile de felul acesta persistă la noi, deoarece nu există o literatură care să le descrie intimitatea sufletească, relațiile familiale în afara afacerilor, statistici

cu numărul lor, într-un cuvânt, nu există nici un material fundamental care să înfățișeze multilateral situația lor reală în Polonia. Este cunoscută Biblia și câteva broșuri pamfletare, care servesc la denigrarea lor. Trebuie deci să se alcătuiască studii serioase despre ei și să se traducă cele care sînt în străinătate, pentru că „numai cunoscîndu-i vom ști practic ce să facem pentru ei și la ce trebuie să ne așteptăm de la ei”. Incidentele de la Varșovia sînt o eroare capitală, de condamnat, și Orzeszkowa speră ca firul tradiției să fie reluat. Toate diferendele — încheie optimist și utopic autoarea — se pot rezolva prin luminarea spiritelor, prin știință.

Dacă științele exacte au un mare rol în transformarea oamenilor — o afirmă articolul *O wpływie nauki na rozwój miłosierdzia* (*Despre influența științei asupra dezvoltării milei*, 1876) —, unul de loc minor îi revine și literaturii, care, acționînd prin mijloace specifice, ajută eficient la înălțarea racilelor morale și la formarea sentimentelor superioare. De aceea, în *Kilka uwag nad powieścią* va promova ideea datoriei de deschițător de drumuri a scriitorului, a cărui apariție este condiționată istoric. Dacă o colectivitate omenească, insuficient maturizată, nu-și poate imagina cu destulă limpezime liniile viitorului, scriitorul, care, trăind în mijlocul ei, o observă prin toate receptoarele sale, va împrăști prin opera lui pîcla ce înconjură înțelegerea semenilor săi. Creatorul își împrumută materialul faptic din viață: o idee care nu a existat în societate nu se va naște în capul nimănui. Iată dar că realitatea creează pe scriitor, care, la rîndul lui, o va influența prin opera sa. Cu cît artistul înarmat cu inspirație și rațiune puternică va înțelege mai bine cele ce se petrec în jurul său, cu atît va ghici mai bine frămîntările sufletești ale oamenilor și va fi mai util. Adesea masa fără cultură poate să nu-l înțeleagă, mai mult, poate chiar să-l respingă o vreme, ulterior însă îl va consacra. Societatea este în continuă evoluție. Scriitorul care nu-și înțelege vremea și se cramponează pe elemente sortite pieirii va dispărea repede în neantul etern al uitării. Succesul scriitorului în munca de creație depinde de felul în care a știut să răspundă nevoilor epocii sale, fapt care conferă operei o serie de particularități convergente în sensul finalității ei.

În cadrul literaturii, o specie importantă, cu răspîndire în toate sferele sociale, este romanul, care a apărut și s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea. Eliberarea rațiunii de sub apăsarea înăbușitoare a scolasticii medievale a dus în secolul al XVIII-lea la o rapidă înflorire a satirei, în frunte cu Voltaire, ajutat de școala materialistilor francezi. În acest timp romanul ocupă încă un loc minor, cucerindu-și abia în secolul următor importanța cuvenită, o dată cu apariția, între savanți și omul obișnuit, a unei categorii de oameni posedînd cunoștințe largi. De aici orizontul ilimitat de probleme, specific romanului, a cărui formă agreabilă și de loc greoaie, dar cu un conținut profund și instructiv, satisface pe oamenii care nu se vor savanți, ci doar luminați, prin cele două calități caracteristice: fantezia și rațiunea. „Romanul inspirat de fantezie și rațiune are două laturi și valori; una exterioară, care se referă la formă, și alta interioară, care evidențiază ideea, tendința. Ceea ce acționează asupra imaginației, ceea ce emoționează și frappează este opera fanteziei cuprinse în tiparul

formeii frumoase, ceea ce învață, înalță și clarifică noțiunile este opera rațiunii, a gândirii sănătoase (...). Arta pentru artă în literatură interesează și place foarte puțin într-un secol raționalist și analitic". Pentru a interesa colectivitatea, romanul trebuie să conțină idei largi, exprimând astfel scopul social al momentului istoric, să fie deci util. De aici necesitatea unui roman cu tendință, care să acționeze mai mult asupra rațiunii decât asupra imaginației. Personajele figurează idei și învățăminte, pe care masa nu le poate extrage din fenomenele aparent dispersate ale vieții. Romanul cu tendință nu trebuie să înfățișeze episoade extraordinare și supranaturale. Va cuprinde, în schimb, tot ce e omenesc, nuanțat astfel încât să illustreze scopul operei. Acum, când omenirea e însetată de lumină și progres, romanele care nu exprimă ideile timpului nu sînt apreciate și nici dorite. Orzeszkowa respinge cu dreptate reproșul făcut de fanaticii „artei pentru artă", cum că tendința ar duce la nonartă, dînd exemplu romanul *Les Misérables* al lui V. Hugo. Evident, forma nu trebuie să fie trivială și fastidioasă, totul fiind înfățișat la nivelul estetic. Cei care susțin că frumusețea formei nu se poate împăca cu adîncimea ideilor și cu tendința se contrazic, fiindcă, „în spiritele cu adevărat luminate, adevărul și frumosul, conținutul și forma merg mină în mină. Tendința virtuoasă, ideea nobilă și mare se nasc o dată cu forma frumoasă în mintea autorului talentat. Uriașul nu intră în corpul unui bufon, iar ideea prestigioasă nu se îmbracă într-o formă burlescă".

Articolul acesta, care exaltă superioritatea artei cu tendință față de arta pentru artă, are o importanță deosebită pentru Orzeszkowa, elevindu-i perspicacitatea cu care a devansat cu cîțiva ani discuțiile dintre „tineri" și „bătrîni" despre romanul realist, discuții care s-au desfășurat abia după 1870. Postulatul artei realiste și al tendențiozității aparține scriitorilor care aveau o atitudine critică față de realitate și era îndreptat împotriva esteticii idealiste, în numele căreia J. Kremer susținea în *Listy z Krakowa* (*Scrisori din Cracovia*) :, (...) uită-te bine la aceste poezii și romane așa-zise tendenționiste și vei fi de acord cu mine că asemenea producții, cu tot talentul uriaș al autorilor, nu vor constitui o operă cu adevărat estetică (...). Din nici un punct de vedere realitatea nu poate să constituie un model pentru artă (...). În anume condiții crima poate să fie, și chiar este, foarte adesea, introdusă în artele frumoase, dar nimicnicia, josnicia sînt diametral opuse oricărei arte".

Considerațiile despre romanul cu tendință le va relua Orzeszkowa și mai tîrziu, în lucrarea *O powieściach T. T. Jeża*. În partea introductivă, care are un caracter mai general, autoarea contrazice pe scriitorii care, pornind de la paradoxul lui Goethe, afirmă că elaborează opera de artă fără nici o pregătire prealabilă, cum cîntă pasărea. Romanul se sprijină cu o aripă în artă și cu alta în știință, reprezentînd imbinarea frumosului artistic cu adevărul. Pentru aceasta este însă necesară cunoașterea unui număr infinit de probleme, uneori de ordinul amănuntului, care aparțin diverselor științe. Evitarea unor erori grosolane impune deci o cultură solidă, formată prin studiu, care îi potînzează artistului atît

calitățile intrinsece : observația, intuiția, forța ideii și a cuvîntului, cît și pe cele care se educă : perseverența de a munci, măiestria, nivelul estetic și științific necesar pentru înțelegerea completă a fenomenelor etc.

Pe de altă parte, în legătură cu modalitatea de cuprindere a realității, Orzeszkowa afirmă just că romanul nu este o oglindă, deoarece nu copiază fotografic viața, ci o reflectă modificat. Romancierul înfățișează și aspectul exterior, dar și relația interioară a elementelor care compun realitatea. În procesul de creație scriitorul „recrează fenomenele vizibile pentru toți, dar, tinzînd să dea expresie frumosului și adevărului, care nu pot fi observate de colectivitate, creează ordinea și legătura dintre fenomene, pînă cînd le ridică la armonia de tonuri și forme, similitudini și contraste, cauze și efecte, specifice esteticii și filozofiei”.

În lumina acestor idei, dictate și de progresul pozitivist, Orzeszkowa, alături de Świętochowski, se va declara împotriva epigonismului romantic, care parodia totul. În articolul *Listy o literaturze* confruntă dezamăgirea nostalgică a „poetilor trandafirilor” cu progresul veacului prindoi călători : unul care, deși nu scrie poezii, receptează realitatea la modul poetic, romantic, iar celălalt înțelege complexul de schimbări pe care le-a adus secolul al XIX-lea. În drumul pe care-l parcurg împreună, poetul prin simțire regretă că liniștea și frumusețea peisajului sălbatic au fost distruse de apariția brutală a unei fabrici, iar la remarcă celuilalt că oamenii se înmulțesc și pămînturile virgine trebuie desțelenite pentru hrană și îmbrăcăminte, poetul arată cu ostentație păsările cerului și plantele, de care are grijă divinitatea. Regretă, de asemenea, că sălbăticia codrului a fost înlocuită prin silvicultura rațională, că nu se mai călătorește decît în fugă, deși graba nu-și are nici un rost, pentru că, mai devreme sau mai tîrziu, tot la mormînt se ajunge etc. Nu-i plac bancherii, pe care îi numește lipitori și zei ai secolului al XIX-lea, în leneși vede niște mucenici care nu s-au putut tîrî pe pămînt, suflete superioare care nu s-au împăcat cu prozaismul materialist al vieții și al muncii. După el, femeile trebuie să se mulțumească a fi soții, mame și gospodine, invenția reprobabilă a secolului utilității fiind femeile superficiale, leaicele emancipate, muncitoarele, savantele etc. Companionul pozitiv, care reprezintă ideile autoarei, afirmă necesitatea bancherilor în societate, condamnă pe falsele victime care nu s-au putut coborî pînă la a munci și explică nevoia emancipării femeilor din sclavia casnică, dar iremediabilul romantic nu este dispus să admită nici una din aceste plate considerații pentru el.

Remarcînd deșertăciunea de conținut a poeziei, Orzeszkowa demonstrează anacronismul ei în planul social. Poeții actuali, dintre care unii au talent, considerînd lumea creată de secolul al XIX-lea prea strîmtă pentru inspirația lor, natura violată de industrie în poezia ei primitivă, critică tot ce le încap sub condei : decăderea spiritelor, domnia vițelului de aur, bogăția și munca. Proprietarul, negustorul, fabricantul și bancherul sînt acuzați fără rezerve. Nicăieri nu găsești idei cu care să te împaci ; pretutindeni numai regrete, oftaturi serbede și negarea realității. Meritele, oricît de mari, sînt anulate de o profesiune ingrătă, care nu corespunde

aspirației oamenilor „aleși”. O astfel de literatură, care repetă precepte de mult apuse, își merită pe drept cuvânt disprețul cu care e tratată.

Din activitatea publicistică a Orzeszkowej se mai cuvine semnalat studiul *Patriotyzm i kosmopolityzm* (1880), în care autoarea află începuturile patriotismului în sfera sentimentelor umane, cristalizate apoi social : în relațiile dintre om și natură, individ și colectivitate, legătura cu trecutul, prezentul și viitorul, în datoriile cetățenești înțelese ca obligații în schimbul serviciilor primite de la societate. Într-un articol ulterior : *Kilka zdań* (*Cîteva opinii*, 1905), considera drept elemente componente ale sentimentului patriotic dragostea de țară, limba, istoria, poezia, arta și ideea, terminînd cu un aforism : „Cel mai bun fiu al patriei sale este omul cel mai bun, care îndreaptă spre bine tot ce-l înconjură”. În altă parte a studiului *Patriotyzm i kosmopolityzm* este manifestă o anumită opacitate în înțelegerea cosmopolitismului. Acuză de cosmopolitism, de neglijarea intereselor naționale, atît pe aristocrați, cit și pe socialiștii revoluționari, neîntîind că internaționalismul proletar este expresia superioară a patriotismului.

Ilustrativ, de asemenea, este articolul *O niedolach dziecięcych* (*Despre nefericirile copiilor*, 1876), care mărturisește surpriza neplăcută a Orzeszkowej față de o consecință firească a dezvoltării capitalismului : munca în întreprinderi a copiilor. Primiți de la 5 la 14 ani în fabrici, își periclitează sănătatea printr-o muncă istovitoare de 8 pînă la 16 ore zilnic. Dovedind cu date statistice că pierderile pe care le suportă societatea mai tirziu, cînd copiii devin adulți, sînt incalculabile material, biologic și moral, Orzeszkowa pledează pentru elaborarea unor coduri speciale, avînd ca scop reglementarea timpului și condițiile de muncă a copiilor în industrie, așa cum s-a procedat în alte țări din apus.

Multe din preocupările gazetărești ale Elizei Orzeszkowa reprezintă, fără tăgadă, puncte de vedere de mult depășite, unele însă, ca cele despre literatură, emanciparea femeilor ș. a., își păstrează valabilitatea nestîrbită și astăzi. Este motivul pentru care am înfățișat mai mult expozitiv conținutul cîtorva din cele mai importante articole.

III. LUMEA RURALĂ

În prima nuvelă, pe care o publică în 1866, *Obrazek z lat głodowych*, Orzeszkowa își exprimă indirect, sub forma unui îndemn pozitivist, o profesiune de credință, de la care nu va abdică niciodată : „Din înălțimile voastre strălucitoare ați privit oare vreodată, prea frumoși domni și doamne, în jos, înlăuntrul acelor straturi sociale întunecoase și mizere, care trudesce din greu, izbăvite de tot ce-i frumos ? Ați văzut oare suferințele care brăzdează aceste abisuri și chinurile care zbuciumă pieptul acestor pătri necunoscute vouă ? (...) O, domnilor și doamnălor, voi ați crezut întodeauna că între oamenii aceștia aspri și grosolani sălășluiește doar mocirla și prostia ; la ce bun atunci să vă mai osteniți ? Desigur, așa-i ; dacă nu vreți să vă întristați obrazul voios de la distracții, nu vă apropiați de popor, duceți-vă mai bine să petreceți și să dănuți în stră-

lucirea luminărilor, în miresmele saloanelor. Dar, dacă printre voi se află inimi iubitoare, nu aparente înșelătoare, ci fond cu adevărat omenesc, dacă sînt spirite curioase să cerceteze nevoile sociale, să-și arunce privirea asupra existenței celor mulți, a milioanelor, existență greoaie și cenușie, arareori înțeleasă bine de cei fericiți, cel mai adesea calomniată și improscată cu poroi. Acolo inimile vor găsi drame profunde și limanul iubirii, iar spiritele învățătura și îndemnul de a tinde spre un progres care să nu apropie fericirea unor indivizi izolați și a castelor, ci pe aceea a întregii colectivități". În spiritul acestui postulat, compasiunea scriitoarei se va îndrepta în primul rînd asupra păturii celei mai obidite a populației satești, care, eliberată din chingile unei iobăgii seculare abia în 1864, va fi înfățișată în primele opere, elaborate scurt timp după această dată, ca avînd o psihologie nu prea evoluată față de cea dinaintea emancipării ei sociale. Elementele de comparație nu lipsesc. În *Obrazek z lat głodowych*, autoarea descrie tragedia unei familii țărănești înainte de desființarea servitutiilor feudale, tragedie provocată de seceta care se abătuse cîțiva ani asupra locului, de nepăsarea și zgîrcenia boierului și de asprimea vechilului. Szymon Harwar este silit de foame să-și vîndă pînă și vitele de muncă, să mănînce pîine de orz, apoi de pleavă, pentru ca, în cele din urmă, să-și țină zilele doar cu o fiertură de lobodă și urzici. Istovită de foame, Hanka, fiica mai mare din cei patru copii, se înecă pe cînd trecea un podeș peste rîu, deoarece supraveghetorul nu-l lăsase pe Harwar s-o ajute. Alți doi copii îi mor din lipsa de mîncare, iar al patrulea, o fată, este luată argată la curtea boierească. Rămăși săraci și singuri, cei doi părinți nenorociți apucă drumul cersitului. În afară de corvezile pe care Szymon era obligat să le facă pe cîmpul boieresc, viața acestuia prezintă prea puține deosebiri față de aceea a multor țărani zugrăviți în alte opere.

Un aspect esențial al vieții satului, în relevarea căruia Orzeszkowa apasă insistent și deliberat, este cel al inculturii totale care domnește printre țărani. Absența oricăror cunoștințe, care să le avanseze cît de cît înțelegerea celor ce se întîmplă în jurul lor, are urmări din cele mai triste. O timiditate bolnăvicioasă, hrănită de veacuri de umilințele pe care le-au suferit din partea celor puternici, îi face să încremenească uimiți în fața „microbilor” de tot felul, care le speculează fără scrupule slăbiciunile. Krystyna din romanul *Niziny*, dedicat acestei probleme, înșelată și părăsită în tinerețe de economul Bahrewicz, cînd îi cere ajutor pentru ca feciorul ei Filip, care era și al lui, să nu fie luat departe în cătănie, abia poate îngăima cîteva cuvinte, și acestea, uneori, fără șir, iar înaintea „avocatului” Kaprowski, înlemnită de prezența acestui mare domn, nu reușește decît să-și plîngă tinerețea irosită și nenorocirea care-i așteaptă fiul. Aceeași lipsă de îndrăzneală o arată țărani din Hrynki, cînd Kaprowski le vorbește despre paragrafele și legile în care s-ar fi încadrat procesul lor. Obscuritatea culturală i-a făcut lesne crezători. Krystyna, Jasiuk și țărani din Hrynki, puși la cale de exsoldatul Mikołaj, se lasă foarte ușor amăgiți de promisiunile distinse ale lui Kaprowski, căruia

fi încredințează banii, cu convingerea oarbă că succesul va fi, fără doar și poate, de partea lor. Purtarea lui Kaprowski nu le trezește suspiciuni, nici chiar atunci cînd procedeul se repetă de cîteva ori. Nici unul dintre ei nu se gîndește că Mikołaj și avocatul i-ar putea înșela; cred în vorbele lor ca într-un oracol. Pînă la urmă Kaprowski a uitat cu desăvîrșire de rugămintea plătită a Krystynei, pe Jasiuk l-a lăsat de izbeliște, pentru că unchiul pe care acesta îl acuză că i-a furat dreptul la moștenire plătește mai mult, iar cei din Hrynki sînt aminați la nesfîrșit. Și tot atît de naiv este și Paweł Kobyccki din romanul *Cham*, care crede că soția nu va mai păcătui, o dată ce a jurat în fața lui Dumnezeu; în curățenia lui suflotească, nu concepea că cineva și-ar putea călca jurămintul.

Întunericul în care le dormitează conștiințele constituie un mediu cum nu se poate mai favorabil pentru persistența superstițiilor. Aproape toți țărani, indiferent de starea lor materială, cred în puterea miraculoasă a farmecelor și a leacurilor. Se face însă o distincție categorică între vrăjitoare și doftoroaie. Vrăjitoarele sînt sămîntă de diavol, n-au suflet, știu și fac numai rău, iar oamenii se tem să le rostească pînă și numele, ni se spune în fragmentele *Bez duszy* (*Fără suflet*, 1886) și *Wiedźma* (*Vidma*, 1921). Acționează negativ asupra averii, sănătății, sorții și caracterului cu ajutorul plantelor, broaștelor, liliacului, cucuvelei și al semnelor tainice. Deși disprețuite, sînt adesea consultate mai mult de frică. Doftoroaiele, în schimb, sînt vesele, nu sînt sărace și ajută pe toți cu știința lor, care se întemeiază pe cunoașterea proprietăților terapeutice ale plantelor. Sînt curate, bine îmbrăcate, plăcute la vedere, politicoase și spun totul cu bunăvoință, de multe ori gratuit (*Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, 1888). Cu toată vechimea obiceiului de a merge la doftoroaie, sătenii Orzeszkowej nu se tem de medic, ca ai lui Reymont. Merg la felceri și chiar la doctori titrați, cărora le acordă încrederea supremă. Argatul Kuba din *Chłopi* (*Țărani*) reymontieni va prefera să-și taie piciorul cangrenat cu toporul, decît să meargă la spital. Raritatea medicilor și scumpetea medicamentelor îi fac totuși de multe ori să se adreseze doftoroaielor, care îi costă mai ieftin și sînt mai la îndemînă (*Wisła*, 1890).

Cît de păgubitoare pot fi aceste credințe în lumea țărănească, o dovedește romanul *Dziurdziowie*, „un interesant studiu etnografic”, cum îl numește Orzeszkowa într-o scrisoare către Meyet din 4(16) ianuarie 1885. Acțiunea propriu-zisă este mai degrabă săracă, fiind brodată pe confuzia dintre o doftoroaie și o vrăjitoare. Gospodarii din cătunul Sucha Dolina cred că făcăturile unei vrăjitoare le-a secăt laptele vacilor. Aprecie o bobotaie de surcele de plop la marginea satului și, conform unei datini strămoșești, prima femeie care va trece este scotită vrăjitoare. Din întâmplare, trece cîntînd Pietrusia, nevasta fierarului, doftoroaie, care-i ajută pe toți cei aflați la ananghie cu sfaturi și buruieni de leac. Incidentul, la început fără însemnătate, este amplificat pînă la monstruos de ura oamenilor. Soții Dziurdzia o dușmănesc, crezînd că le-a îmbolnăvit feciorul, Stefan Dziurdzia jură să se răzbune, pentru că nu l-a iubit și l-a

respins, soția lui, Rozalka, o crede vinovată, că n-o iubește Stefan, Szymon Dziurdzia fiindcă nu l-a împrumutat cu bani etc. Cu toții ațîță satul împotriva ei și încep persecuțiile. Într-o iarnă, cei patru Dziurdzia, întorcîndu-se beți de la oraș, rătăcesc drumul mereu și cred că diavolul le joacă feste. Tot atunci se întorcea singură de la biserică Pietrusia, unde se rugase pentru a dovedi tuturor că este cu sufletul curat. Este luată drept întrupare a puterii diavolești și ucisă cu bitele. Răsplata faptei lor : pierderea drepturilor umane și cetățenești, zece ani de muncă silnică și exilarea pînă la moarte în Siberia, este plasată de autoare în final ca un argument hotărîtor pentru a demonstra necesitatea imperioasă a iluminării țăranilor. Racile ca superstițiile, beția, naivitatea exagerată etc. vor putea fi înlăturate numai prin apostolatul intelectualilor care vor răspîndi știința de carte în popor. În felul acesta va fi micșorată și influența religiei, care are un rol important în menținerea superstițiilor.

Viața pe care o duc cei mai mulți dintre țăranii vizează promiscuitatea. Krystyna cu cei doi fii doarme în aceeași izbă cu familia lui Jasiuk, compusă din cinci persoane. Economul Bahrewicz opinase că într-o casă construită pentru patru familii pot trăi și opt, căci ce le trebuie țăranilor confort? Coliba lui Kobyci este atît de firavă, încît scîrție din toate încheieturile în timpul furtunilor, iar Ładysz din *Nad Niemnem* n-are o cămașă de schimb pentru seceriș, considerat o mare sărbătoare. Într-o sinteză etnografică, Orzeszkowa remarcă în general că țăranii locuiesc mizerabil și că abia în ultimul timp au început să-și dureze case mai acătării. Interiorul lor este, de asemenea, foarte sărăcăcios și aspru, conținînd doar strictul necesar, fără vreo preocupare de frumos (*Wista*, 1888). Greutatea cu care dobîndesc puținul necesar vieții i-a făcut pe unii lacomi. Ładysz intră cu seceră în postata vecinului Fabian, iar țăranii din Hrynki au intentat proces boierului Dzielski pentru un pămînt care era al lui. Și Ładysz și cei din Hrynki își dau seama că făptuiesc o nedreptate, dar gîndul la foloasele economice le întuneacă scrupulul moral. Primul sare la bătaie, afirmînd morțiș, în ciuda evidenței, că n-a făcut nimic rău, iar ceilalți sînt hotărîți să-și vîndă și sufletul, dar să izbîndească. Nu-și mai dau seama de nimic, căci „pentru ei pămîntul era elementul natural, pieptul care-i hrănea, iubita pe care din primii zori ai vieții o cuprindeau zilnic cu îmbrățișarea arzătoare a muncii. O doreau mult, din ce în ce mai mult, fără sfîrșit”. Pe unii dintre ei, mai umblați prin lume, lăcomia aceasta de pămînt îi face vicleni și cruzi. Abilul și perversul Mikołaj din *Niziny*, în cîrdășie cu avocatul Kaprowski, stoarce gologani de la Krystyna, Jasiuk ș.a., fără să-i pese de suferințele pe care le provoacă, urmărind un singur scop : bani, cît mai mulți bani, ca să-și rotunjească averea. La sfîrșitul romanului, Mikołaj cumpără o mică fermă de la boier, împlinindu-și visul.

Lipsurile de tot felul și grijile permanente alimentează o stare de nervozitate, e adevărat, ascunsă în adîncul ființei lor, care izbucnește distructiv la cel dintîi prilej, fie printr-o înclinație spre ceartă, ca Rozalia lui Stefan Dziurdzia, fie prin întrebuintarea năprasnică a forței. La crîșma

din sat ori de la oraș atmosfera este veșnic încărcată de iminența încăierărilor. Intervenția impulsivă a bitei și pumnului în rezolvarea unor difere-nde care nu depășesc interesul imediat, neavind nici o rezonanță a unui conflict social, i-a făcut pe mulți să creadă că sufletul țărănesc este incompatibil cu sentimente înălțătoare, chipurile, din cauza condițiilor speciale de trai și a relațiilor presa strine cu natura. Orzeszkowa infirmă neadevărurile conținute în acest sens de articolul lui K. Matyas, *Chlopskie serce* (Inimă țărănească), spunind că argumentele nu conving, putînd fi aplicate și altor stări sociale, iar, pe de altă parte, n-are dreptul să denigreze „clasa socială principală” (*Wisła*, 1890). Tocmai contactul permanent cu natura le-a dezvoltat sensibilitatea față de frumusețile ei. Blindul Paweł Kobycycki, pescarul din romanul *Cham*, murindu-i soția, pe care n-o iubise, nu mai vrea să se însoare, căci „cerul îi e casă, iar riul soție”. Își intuiește, ca și țăraniul lui Reymont, înrudirea materială cu natura, pentru care simte acel atașament puternic „cu care copilul se agață cu mîinile și cu dinții de pieptul mamei, al cărei nume încă nu-l știe, și pe care îl are, poate, melcul față de căsuța lui de calcar și viermele pentru bulgărul lui natal de pămînt”. Primăvara, cînd riul se dezgheață, admiră înfiorat sloiurile care plutesc la vale pe apa Niemenului, cutremurat de grandiosul liniștit al elementelor naturii. Numele pe care le dau țăraniul plantelor vădesc o fină și artistică vibrație față de culoare, formă etc. Denumiri ca *szelestucha* (foșnitoarea), *skrzypica* (vioara) ș.a. pornesc de la observarea proprietăților naturale, similare mai mult sau mai puțin cu elemente din ordinea preocupărilor imediate (*Wisła*, 1888).

În relațiile familiale, foarte puternice, manifestă simțul dreptății. Soții își iubesc tovarășa de viață, pe care n-o brusciază decît în cazuri de forță majoră. Piotr Dziurdzia nici măcar nu-și ceartă nevasta, care, mai mult bolnavă, nu-i este de prea mare ajutor nici la cîmp și nici acasă, iar fierarul Kowalczyk nu s-ar despărți de Pietrusia pentru nimic în lume, preferînd să se mute din sat, decît s-o părăsească în seama urii oamenilor. Stefan Dziurdzia și Rozalka reprezintă un caz izolat; înăcriți de necazuri și de ură mocnită, se bat în parte. Tot așa Kobycycki nu întrebuințează forța decît în ultima clipă, pentru a potoli furiile isterice, primejdioase, ale Frankăi, pe care o iubește totuși nefiresc de mult, cu toate cîte le îndură din pricina ei. La copii, țăraniul țin ca la ochii din cap. Cînd sînt mici îi curăță parțial de cîte ori e nevoie și total o dată pe săptămînă, duminică (*Niziny*). Ocupați cu munca, dacă sînt sănătoși, îi lasă să zburde în libertate, fără o supraveghere specială, ceea ce provoacă cîteodată tragedii ireparabile. Feciorașul bucălat al Chwedorei, Tadeusz, din povestirea cu același nume, apărută în 1885, se înecă într-o groapă, alergînd după o pasăre, în timp ce mama plivea buruienile în grădina boierului. Piotr Dziurdzia își duce peste tot copilul nevolnic pentru a-l vindeca. De multe ori copiii aduc liniștea și respectul cuvenit între soți. Tatăl lui Tadeusz, de la nașterea copilului nu mai bea și nu-și mai bate nevasta. Iubirea pentru copii nu cunoaște limite, mergînd pînă la sacrificii impresionante. Timp de 19 ani Krystyna adunase cu amar și lacrimi

300 de ruble : cîte o sută pentru fiecare băiat și una pentru înmormîntarea ei. Pentru a-l scăpa pe Pilip de iadul cătăniei, aruncă treptat toți banii în buzunarele fără fund ale avocatului și ale lui Mikołaj. La rîndul lor, copiii își respectă părinții, mai ales fetele. Jerzy Chutko, tînărul pădurar șef din *Bene nati*, nu-și disprețuiește părinții țărani, ci, dimpotrivă, le este recunoscător pentru sacrificiile cu care l-au învățat carte. Amenință să-l va împușca pe șleahiticul Konstancy Osipowicz, care-i refuza mina surorii sale, Salusia, amintindu-i originea țărănească. Fiul lui Piotr Dziurdzia, Klemens, se jenează să bea în fața tatălui său, iar Antosiek al Krystinei nu a pus încă votcă în gură. Lui Mikołaj, care-l îndeamnă pe Antosiek să bea, Krystyna îi spune cu mîndrie : „Nu i-am crescut bețivi și hoți(...) Ca de foc i-am ferit de beție și de orice faptă rea(...) De mici i-am obișnuit să muncească și să mă asculte(...) Ei au știut cum am trudit eu pentru ei, că n-am văzut lumea dincolo de ei, și de aceea m-au cruțat și m-au ascultat”. De la vîrsta de 17 ani Pietrusia, deși singură pe lume, își îngrijește cu dragoste bunica oarbă. Se întîmplă totuși uneori ca, la minie, copiii să-și brutalizeze părinții. Piotr Dziurdzia își lovește mama, care, senilă, închisese cămara și soția nu-i putuse găti nimic, iar Antosiek o îmbrîncește pe Krystyna și pleacă la crîsmă cînd află că aceasta l-a nedreptățit, cheltuindu-i zadarnic și banii lui pentru Pilip. Neînțelegerile de acest fel între părinți și copii rămîn sporadice în opera Orzeszkowej, chiar atunci cînd va descrie șleahita. Conflictul între generații din cadrul familiei, pe care autoarea îl remarcă drept caracteristic în altă parte (*Wisła*, 1890), este aproape inexistent în creația artistică. De aceea, satul reymontian va oferi o monografie mai împlinită a psihologiei țărănești decît cel al Orzeszkowej, care stăruie pozitivist mai mult asupra aspectelor negative, ce trebuiesc remediate prin lumina științei de carte.

Săraci sau înstăriți, țăranii Orzeszkowej sînt muncitori de nădejde. Pe cînd era argată la unul și la altul, Pietrusia era renumită pentru vrednicia ei, iar Jerzy Chutko este înaintat în funcție de prințul stăpîn al posesiunilor silvice pentru tragerea de inimă și istețimea de care dă dovadă în îndeplinirea obligațiilor sale. Cu toate necazurile care ofilesc prematur trupul și sufletul, în această lume sălășluiesc virtuți morale, pe care cei din sferele înalte le-ar invidia, dacă le-ar cunoaște. Singura avere a fetelor sărace, fără o brazdă de pămînt, care să le asigure mărișul, este castitatea, pe care și-o vor păstrată cu orice preț, fiind unica zestre pe care o aduc în casa soțului. De aceea bătrîna Aksena își sfătuiește nepoata, Pietrusia, să se ferească de a păcătui, deoarece „fata trebuie să fie curată ca un pahar cînd îl speli în apă de izvor”. În același spirit de cumpătare își crește feciorul și Piotr Dziurdzia cînd îi spune, nu fără anume mîndrie personală : „Ascultă, Klemens, fii așa cum sînt eu, și Domnul Dumnezeu cel sfînt îți va da fericirea pe pămînt și împărăția cerurilor. Nu bea și nu rîvni la avutul altuia, fă ce trebuie să faci și nu te da în puterea diavolească, pentru că (...) gospodăria se va duce de ripă, iar tu îți vei pierde sufletul”. Chiar dacă se întîmplă cîteodată ca

unele soții, lăsate acasă de bărbații plecați la oaste, să-și ia lumea în cap, fugind cu alții, ca Maryka lui Mikołaj ori ca Tereska lui Jasiek din epopeea reymontiană, cele mai multe sînt statornice în sentimentele lor. Pietrusia, deși necăsătorită cu Kowalczuk, îl așteaptă șase ani încheiați să se întoarcă de la armată, respingînd în acest timp propunerile de căsătorie ale altora mai înstăriți, ca Stefan Dziurdzia, și îndurînd batjocura mușcătoare a satului. Într-adevăr, Kowalczuk o ia de soție, cuprins de respect pentru trăinicia iubirii ei pentru el.

Fată de nedreptățile care le amărăsc viața, au o atitudine plină de înțelegere, străduindu-se să ierte cu generozitate abaterile. Paweł Kobyccki este cuprins la 42 de ani de o iubire atît de profundă pentru camarista Franka, încît se hotărăște s-o îndrepte cu orice preț pe calea unei vieți cuviincioase. Mila și bunătatea lui, cu suporturi religioase, sînt puse de multe ori la încercare, dar niciodată zdruncinate. Împinsă de un rău patologic și ereditar, Franka nu-l scoate din „țărănoi” și „vită”, îl înșală cu un cumnat tînăr al surorii lui, pleacă cu un lacheu și se întoarce, peste trei ani, cu un copil, se ceartă cu toți vecinii etc., și de fiecare dată Paweł o iartă, știind că urmele unui trecut aventuros, plin de păcate, nu se pot șterge dintr-o dată. Purtarea lui se schimbă, desigur, în funcție de împrejurări, dar scopul rămîne același: salvarea sufletului Frankăi din ghearele diavolului. La început o lasă să facă ce vrea, crezînd că dacă omul e mulțumit, n-are de ce să fie minios și să facă rău altora, apoi, cînd nu mai poate s-o scoată la capăt, începe să-i poruncească să se ocupe de gospodărie și chiar s-o bată. Autoarea încordează cu intenție relațiile dintre cei doi soți pînă la paroxism. Înfuriată că o bătuse un țărănoi, într-un acces de inconștiență, îi pune otravă în fiertură, dar Kobyccki, care mîncase prea puțin ca să moară, îi răsplătește această ultimă nebunie, scoțînd-o din mîna jandarmului cu prețul agonisiei lui de o viață. Romanul *Cham* constituie o pledoarie convingătoare, la modul poporanist, pentru înaltele însușiri omenești ale țărănilor. Franka, nevrosimil de rea, este doar o piatră de încercare, menită să scoată în evidență tăria sentimentelor lui Kobyccki. Pînă la urmă, copleșită de bunătatea nelimitată a soțului și temîndu-se să nu-l mai supere cu ceva, se spînzură, lăsîndu-i copilul cu care îl rugase să fie bun, căci el nu are nici o vină.

În simplitatea vieții lor, țărăanii Orzeszkowej rămîn demni. Deși sînt timizi pînă la umilință, își au și ei micile lor ambiții în sensul bun al cuvîntului. Krystyna, care a trăit toată viața în sărăcie, vrea să fie înmormîntată cu ceremonialul obișnuit pentru oamenii cu stare. Cei mai avuți, ca Piotr Dziurdzia, își potrivesc purtarea după numărul pogoanelor și după demnitățile cu care sînt investiți în ierarhia satului, neunîndu-se prin căsătorie decît cu familii de același rang. Klemens vrea s-o ia pe fata lui Anton Budrak, gospodar căpătuit, care urmasa la stărostie după Piotr. Încetineala ponderată a acestuia va fi magistral completată de Maciej Boryna din *Chłopi* lui Reymont. O îndrăzneală în limitele bune-cuviințe manifestă Jerzy Chutko în fața prințului, care, plăcut impre-

sionat de vioiciunea-i juvenilă, se arată binevoitor cu el. Cînd posibilitățile materiale sînt favorabile, cei ridicați prin știință de carte și prin funcțiile pe care le îndeplinesc, ca Chutko, vor să se apropie de șleahtă, deși prejudecățile sociale sînt încă în floare în conștiința acesteia, spre deosebire de satul reymontian, care oferă un relief psihologic mai evoluat, în care diferențele dintre șleahtă și țărani propriu-ziși aproape nu există. Această și pentru că sătenii lui Reymont nu provin din foștii iobagi, ci din țărani liberi. În *Chłopi* șleahistici din Rzepki nu se umilesc să vină în vizită în casa gospodarului avut Maciej Boryna și nici să se amestece cu țărani din satele învecinate la tăierea pădurii. Din acest punct de vedere satul Orzeszkowej este sensibil diferit și de cel al lui Prus, cu toate că amîndoi și-au consumat talentul în ideile aceleiași etape istorice. Anomalia își găsește explicația și în spațiul geografic diferit, în care scriitorii își localizează acțiunea operelor. Orzeszkowa descrie în general viața din ținuturile de răsărit, considerate de autoare ca fiind ale Poloniei, deși erau în stăpînirea Rusiei țariste, din Bielorusia și Lituania, care, față de restul Poloniei, prezentau o rămînere în urmă evidentă sub aspect economic și social. Aici, ca și în alte părți, șleahta trăia în sate separate, neameste-cîndu-se cu țărani. Foarte rar de altfel, ca în romanul *Dziurdziowie*, atenția scriitoarei se va opri asupra unui sat constituit în exclusivitate din țărani, zăbovind cu predilecție asupra celor locuite de șleahtă.

O categorie socială care umple romanele Orzeszkowej consacrate vieții rurale este șleahta, ale cărei tipuri sînt descrise cu toată simpatia, deoarece, în vederile autoarei și ale timpului, această pătură numeroasă reprezenta principala nădejde a progresului agricol. Într-o scrisoare către Meyet, din 8 XII 1886, vorbind despre o întîmplare adevărată, care a constituit nucleul faptic al romanului *Bene nati*, Orzeszkowa înfățișează pe șleahistici în astfel de culori sărbătorești: „O adevărată pădure de stejari mi-a umplut casa; o rasă superbă! Neistovită, puternică și inteligentă în obscuritatea ei spirituală, păstrînd în simplitate un curios simț al distincției. Adesea atitudinea, fizionomia și gesturile lor sînt demne de a fi puse pe pinză; vorbesc o poloneză veche, fără umbră de rusicism sau rusinism, care amintește numaidecît de Rej și Górnicki”. Toți bărbații știu carte, învățînd de mici cu profesori plătiți în comun. Printre femei sînt foarte rare cele care știu să scrie. Locuiesc în case îngrijite; chiar dacă sînt mai sărăcăcioase decît ale unora dintre țărani, se observă o evidentă preocupare pentru frumos și confort, în limitele posibilităților destul de restrînse. Umblă îmbrăcați bine și sînt arătoși, ca cei ai lui Reymont (*Wisła*, 1888). Materialicește, cei mai mulți sînt niște țărani cu gospodărie la nivelul celei mijlocii. Locuiesc de obicei în sate alcătuite aproape exclusiv din descendenții unui singur înaintaș, ca cei din Bohatyrowicze din *Nad Niemnem*, sau în orice caz foarte puțini la număr, ca cei din Tołłoczki din *Bene nati*. Ceea ce îi deosebește fundamental de țărani, constituindu-i într-o pătură aparte în cadrul clasei țărănești, este originea lor nobiliară.

Echivocul situației sociale se răsfrînge în trăsăturile caracterologice hibride, detașate cu precizia celui care a petrecut multă vreme la țară. Deși posibilitățile economice îi apropie de țărănime, iluziile nobiliare îi fac să nutrească o indiferență disprețuitoare față de tot ce privește pe cei fără obîrșie aleasă. Atîta timp cît șleahiticul nu-și simte prestația socială amenințată de intenția de alianță prin căsătorie sau de intervenții de altă natură, mîndria lui se menține în limitele unei compătimități suficiente. Toți cei din Bohatyrowicze privesc cu milă la Ładysz, singurul om din sat căsătorit cu o țărăncă. Cînd însă „bădăranul” îndrăznește să-și înalțe privirea pînă la șleahitic, să se considere vrednic a-i sta alături, mîndria ultragiată izbucnește într-o indignare fără margini, avînd cîteodată sfîrșit dezastruos. Șleahiticul Konstanty Osipowicz, din romanul *Bene nati*, nu poate concepe ca sora lui, Salusia, să se căsătorească cu Jerzy Chutko, deși acesta știe carte și are o slujbă bine plătită. Osipowicz gîndește că această alianță este imposibilă din cauză că Jerzy provine dintr-o familie de țărani. De aceea, neîntînd seamă de disperarea Salusiei, care-l iubea pe Chutko, aranjează pețirea fetei de un șleahitic din alt sat, Cydyk, și pregătește totul pentru nuntă. Mai mult. Dacă toate vor ieși cum dorește el, îi va da o zestre mult mai mare decît celorlalte surori. Așteptările îi sînt însă zădărnice de Salusia, care fuge chiar în ziua în care mirele venise s-o ia la el acasă. Deși lung, capitolul în care Orzeszkowa descrie zbuciumul Salkăi timp de trei săptămîni, de la pețit pînă la nuntă, nu plictisește. Alternarea descrierilor de natură cu certurile familiale, pregătirile și datinile dinaintea nunții, simțămintele fetei încolțite de toți etc. captează atenția. În Salusia sînt bine prinse două femei: una, care îl iubește pe chipeșul Jerzy și e hotărîtă să nu-l părăsească, și alta, care este mîgulită totuși de onorurile pe care i le aduc tineri și vîrstnici cu prilejul căsătoriei și la gîndul averii pe care o aștepta. Zbaterea primei ființe este urmărită gradat. La început acționează mai mult pasiv, gîndind că nefericirea e încă departe, dar, pe măsură ce nunta se apropie, manifestările ei se întesesc; propune amînarea nunții, amenință că nu se va mai căsători și, în cele din urmă, disperată că nimeni nu o ia în serios, fuge la Chutko. În aceeași zi însă, din răzbunare, acesta se cunună cu Awrelka, fiica economului Florian Kulesza, tot șleahitic, crezînd că Salka face același lucru cu Cydyk. Aceasta vrea să se înene, dar e împiedicată de un vecin sărac, Gabryś. Un dispreț cu rădăcini identice celui nutrit de Osipowicz pentru țărani împărtășesc și fetele economului Stefan Bahrewicz, Karolka și Róza, din *Niziny*. O roșeață vie le împurpurează obraji feciorelnici cînd vărul lor, Ludwik, crede că lor le-ar putea plăcea tinerii din sat. „Cavalerii de pe aici nu sînt pe gustul nostru! Nouă ne plac numai tinerii de la oraș... Ce comparație!” — rostește contrariată una dintre ele.

Se găsesc, totuși, nu de puține ori și unii care privesc cu indulgență înțeleaptă la restricțiile impuse de proveniența socială. Mai totdeauna mîndria originii se grefează pe posesia unei gospodării cît de cît înstărite. Cei care s-au desprins de vatra satului și au trebuit să slugărească la diferiți stăpîni pînă să ajungă la oarecare stare, ca Florian Ku-

lesza, ori cei care au pământ atât de puțin, încît abia au cu ce trăi, ca Gabrys Osipowicz, nu se prea îngrijesc de conveniențe de acest fel. Economul Kulesza și soția sa Teofila îl acceptă cu bucurie pe Chutko drept soț pentru fiica lor, iar Gabrys n-o îndeamnă pe Salusia să nu-l ia pe Jerzy. Acestora li se adaugă tinerii, îndeosebi fetele, ca Awrelka și Salusia, care își acordă iubirea fără să aibă în considerare vreo prejudecată exclusivistă. Feciorii sînt mai conservatori, moștenind obligația perpetuării averii și demnității familiei. Cu toate dificultățile, adesea de netrecut, compromisul social, fuziunea dintre cele două straturi ale țărănimii, se realizează pe o scară din ce în ce mai întinsă. Romanciera rezolvă aceste deosebiri de castă în sensul ștergerii lor definitive, militînd idilic pentru conviețuirea unitară și armonică a celor în seama cărora cădea prosperarea agriculturii. Contrar lui Prus, din motivele arătate mai înainte, conflictul dintre țărani și șleahlici este vizibil în toate nuvelele și romanele cuprinzînd ambianța satului, dar autoarea crede pozitivist că anularea lui este posibilă prin iluminarea generală a celor de la țară.

Mîndria șleahticilor nu se manifestă numai în disprețul față de țărani, ci și în atitudinea pe care o au în fața moșierului. Nici vorbă de vreo asemănare cu timiditatea umiltoare a Krystinei. Fabian Bohatyrowicz, deși știe că el este cel vinovat, nu permite boierului Benedykt Korczyński să-l jignească, amenințîndu-l cu judecata. Madziei, soția economului Bahrewicz, nu-i trece prin cap că cineva ar îndrăzni să-i înșele fiica, indiferent cine ar fi. La remarcă Rózei că toți bărbații sînt la fel, că însuși Bahrewicz o părăsise pe Krystyna, Madzia răspunde revoltată: „— Ce știi tu? Țărancă e una, iar copila unui șleahlic e alta. Ar îndrăzni cineva s-o batjocorească pe Karolka și s-o părăsească?”. Cînd, în pofida tuturor așteptărilor, incidentul are loc, Madzia devine o leoaică turbată. Pe băiatul care-i aducea scrisori fetei de la Ludwik Kaprowski îl zvîntă în bătaie, cu Karolka ar face la fel dacă n-ar împiedica-o Róza, iar lui Bahrewicz îi poruncește să meargă la nelegiuit și să-l someze să-i ia fata în căsătorie. Acest orgoliu al neamului se împletește cu o ambiție personală care îi face să se creadă, pînă la un punct, egali cu boierul. Janek Bohatyrowicz o iubește pe Justyna Orzelska, o nepoată săracă a pan-ului de la Korczyn, și se căsătorește cu ea, iar Fabian invită la nunta ficei sale, Elżunia, pe Witold, fiul moșierului, și pe Justyna, măgulindu-se că boierii cei tineri nu-l desconsideră și-i calcă pragul. La astfel de ocazii sînt foarte atenți cu aparențele. Și Fabian și K. Osipowicz sînt în stare să-și cheltuiască și ultimul ban, numai toată lumea să fie mulțumită, dacă nu chiar uimită de belșug, și toate să se desfășoare după tipicul cuvenit unor gospodari de prima mînă. Cîtă vreme ambiția le garantează integritatea demnității personale, făcîndu-i să nu uite jignirile din partea nimănui, este binevenită, din păcate, însă, uneori hrănește o impulsivitate primejdioasă, ca în cazul lui Fabian, care, mai mult din vanitatea de a se ști ascultat, convinge pe ceilalți să pornească acțiunea de judecată împotriva lui Korczyński, pretinzînd pe nedrept proprietatea unor terenuri din moși-strămoși ale boierului. Aceeși ambiție, crescută într-o

inclinație spre ceartă, îi determină pe flăcăii din Obuchowicze să sară la bătaie pentru orice fleac, iar pe Fabian să-i arunce în față Justynei, venită în vizită în curtea lui Janek, toate nedreptățile făptuite de boier împotriva lor, călcînd astfel legile ospitalității, și să se încaiere cu Ładysz, care-i secerase cițiva otcoși din lan. Mulți sînt însă dornici de relații pașnice între oameni, simțind repulsie pentru scandalul și violența primitivă. Piotr Zminda, șeful unei stații de poștă din novela (*Szara dola*), (*Soartă tristă*), îi satisface toate capriciile soției sale, focoasa Emilia, pentru a avea liniște în casă. Anzelm socotește procesele o rușine, iar Janek aplanează o iminentă încăierare între flăcăi la nunta Elżuniei. Bețivi și hoți, îi spune Janek Justynei, nu sînt în satul Bohatyrowicze, băutura fiind consumată numai la ocazii festive ori funerare și atunci cu măsură. E adevărat că unii sînt inclinați temperamental spre a privi viața în tonuri senine, căutînd în tot ce fac mulțumirea sufletească. De o veselie firească, fără a arăta o religiozitate exagerată, ca de altfel majoritatea, asemenea înși constituie un izvor nesecat pentru descrețirea frunților în cele mai dramatice împrejurări. Primii doi bărbați murindu-i, mama lui Janek este căsătorită a treia oară, cu fiecare dintre ei trăind cu frica lui Dumnezeu și simțindu-se deopotrivă de fericită, căci în viață, „soțul și iubirea sînt lucrurile de căpetenie; morților nu le pasă de cei vii”. La petreceri se veselesc cu dezinvoltura cuvenită, uitînd pentru moment de orice necazuri. La nunta Elżuniei, care este un eveniment pentru tot satul, se respectă cu sfîntenie toate obiceiurile tradiționale: orația drujbantului prim, așa-zisul la noi cumnat de mină, ruperea și împărțirea cununii, blagoslovirea mirilor de către părinți, plînsul despărțirii miresei și sărutarea generală, plecarea la biserică într-o ordine prestabilită, masa și jocul etc., toate prilej de distracții pentru nuntași.

Trăind cu toată intensitatea bucuriile vieții, nu se lasă mai prejos nici atunci cînd este vorba de obligațiile față de pămîntul care-i hrănește. Munca nu este pentru ei doar o trudă pe care o îndeplinesc de nevoie, ci și o plăcere, în consumarea căreia pun umărul cu nădejde și dragoste. Descripția plastică a secerișului este ilustrativă; femeile taie secara, iar bărbații leagă snopii, îi clădăresc în care și îi duc acasă. Vorbele de șagă aruncate de la o postată la alta, veșmintele de duminică cu care s-au îmbrăcat pentru a cinsti această sărbătoare de seamă a anului, lanul care, vălurit de adierile rare ale vîntului, încearcă parcă zadarnic să se smulgă din îmbrățișarea secerătorilor, în fața cărora se pleacă totuși într-o închinăciune umilită și neputincioasă, răsufierea precipitată a cailor opintindu-se în hamuri și îndemnurile gospodarilor grăbiți alcătuiesc un tablou de un dinamism molipsitor, pictat în culori vioaie, aprinse pînă la stridentă de galbenul orbitor al soarelui. Harnici, Anzelm și Janek își injghebează singuri cea mai arătoasă gospodărie din sat, ca și Konstanty Osipowicz din Tołoczki. Destinicia șleahtei se manifestă nu numai în muncile legate de ogor. Stefan Bahrewicz a ajuns prin vrednicia lui econom peste două ferme, pe care le supraveghează cu pricepere, ajungînd ca, după douăzeci de ani, e adevărat, și cu ajutorul Madziei, să strîngă ceva bani pentru zile negre și să aibă o casă îmbelșugată. Tot așa Florian

Kulesza, care, începînd cu mîinile goale, a ajuns econom, fără pămînt, dar cu o apreciabilă avere mobilă. Munca este în același timp și un remediu sigur contra apatiei. Janek îi spune Justynei că lipsa unei ocupații care să consume energiile fizice și intelectuale face din om o victimă ușoară pentru tot felul de gînduri negre.

Vrednice și săritoare la treabă sînt femeile, care, bune gospodine, muncesc cot la cot cu bărbații. Tinăra Franka din romanul *Zygmunt Ławicz i jego koledzy* curăță lună locuința mătușii sale și cămăruța de la mansardă a lui Ławicz. Scurtă vreme după venirea ei, în ferestre au apărut glastre de flori, în fața casei răsaduri, iar lucrurile sînt așezate pretutindeni într-o ordine desăvîrșită. Madzia Bahrewicz nu se dă în lături de la treburile casnice și se străduiește în fel și chip să mărească veniturile, uneori chiar prin mijloace inechitabile, falsificînd calitatea unora din produsele pe care le vinde la tîrg. Un exemplu convingător îl oferă Jadwiga Domuntówna, care trebuie să facă față nevoilor unei gospodării bogate; nu avea decît un argat și pe bunicul cu mintea tulburată. Cînd tineretul satului s-a adunat deja la nunta Elżuniei, ea duce un cal la potcovit, pentru că nu are încredere în argat, iar în timpul seceratului ea face munca cuvenită bărbaților: cară snopii acasă cu căruța, luînd-o înaintea multora. Printre femei se găsesc unele, puține la număr, a căror comportare este caracterizată de o indecizie acută. Soția lui Florian Kulesza, Teofila, gindește, pe de-o parte, că Chutko a fost respins pe bună dreptate de șleahiticul Osipowicz pentru că este de origine țărănească, pe de altă parte, însă, îl acceptă ca soț pentru Awrelka, deoarece de astă dată era vorba, pasămite, de fericirea fiicei sale. O sensibilitate bolnăvicioasă îi naște o veșnică stare aprehensivă; se teme veșnic de ceva și orice întîmplare capătă proporțiile unui eveniment, necesitînd intervenția soțului pentru liniștirea tevaturii. Caractere și relații familiale cu totul asemănătoare va crea mai tîrziu Maria Dąbrowska în ciclul *Noce i dnie* (*Nopti și zile*). Evident că femeile, precum prăpăstioasa Teofila, își limitează ajutorul dat soțului la treburile strict casnice. Altele, de ordinul excepțiilor, se complac într-o superficialitate care le va împinge spre pierzare. Emiliei Żminda din *Szara dola* bruma de carte pe care a învățat-o și viața de huzur alături de un soț potolit de ani și suferință, pe care îl domină, i s-au urcat la cap. În casă nu face mai nimic, fiindcă are slujnică, fetița și-o îngrijește numai din plictiseală și, din aceeași pricină, își înșală bărbatul de cîte ori are prilejul, în cele din urmă fugind pentru totdeauna cu un moșier, Przyborski, de care se va despărți repede și va dispărea fără urmă. În alte căsnicii ascendentul soției asupra bărbatului se explică prin calitățile voluntare ale femeii, exprimate în energia cu care participă la prosperarea gospodăriei și a familiei. Madzia îl snopește în bătaie pe Bahrewicz, care nu poate scoate nici un cuvînt de împotrivire, deoarece soția a fost fiică de funcționar, cu educație, vrednică, cu grijă pentru casă și, ceea ce este important, cam are dreptate în reproșurile pe care i le face soțului, deși într-un mod care amintește prea puțin de iubirea conjugală. Relațiile familiale de acest fel sînt destul

de rare în cadrul șleahței. Situația mai joasă a femeii în ierarhia familiei, pricinuită în principiu de neștiința ei de carte sau de energia ce nu se lasă coercisă a bărbatului, determină o dominare a celui din urmă, căruia, în consecință, îi aparține cuvântul hotărâtor în rezolvarea tuturor treburilor. Preponderența virilă se manifestă uneori în forme zgomotoase, brutale chiar, ca la Konstanty Osipowicz din Tołłoczki, care nu admite să i se împotrivească nimeni, alteori printr-un dispreț ușor ironic pentru lipsa de conveniență în judecata femeilor; Florian Kulesza îi spune Teofilei când o prinde contrazicându-se: „— Teofila, tu ești o femeie bună, dar femeie, iar mintea femeii este ca doi ciini cu cozile legate (...) unul trage într-o parte, altul în cealaltă, și amândoi stau pe loc”.

Ca și în cazul țăranilor, relațiile familiale sînt foarte puternice. Părinții își îngrijesc cu dragoste copiii, iar aceștia le acordă respectul cuvenit. Între Anzelm Bohatyrowicz și nepotul său de frate, Janek, cu care trăiește, există o înțelegere perfectă. Jadwiga Domuntówna își dădăcește bunicul slab de minte cu devoțiunea unei fiice și la fel procedează Gabrys Osipowicz cu o mătușă bolnavă și guralivă, deși nu e căsătorit. Frații și surorile țin unii la alții și nu se nedreptățesc. Konstanty Osipowicz îi face Salusiei o zestre pe măsura averii moștenite de la părinți. Gabrys îi împrumută pentru totdeauna surorii sale căsătorite cu un morar toți banii pe care îi agonisise argătînd cîțiva ani de zile. Cînd mama lui Janek se căsătorește a treia oară, îi lasă acestuia în seamă pe Antolka, născută cu al doilea bărbat, și Janek o crește cu toată dragostea, fără să poarte pică nimănui.

Tinerii sînt mai degrabă statornici în iubirile lor. Janek și-a dăruit inima Justynei, și toate străduințele Jadwigăi de a-l întoarce la ea sînt fără folos. Salusia Osipowicz renunță la viitorul soț și la bogăție, preferîndu-l pe Jerzy. Anzelm, dezamăgit de succesul răscoalei și de refuzul Martei, o vară săracă a moșierului Korczyński, boalește nouă ani, fără să poată vreodată să-și mai revină cu totul. Jadwiga, deși formal renunță la Janek, nu încetează o clipă să se gîndească la el. Gelozia ei este puternică, evoluînd de la ironii nevinovate la glume usturătoare și de aici la aruncarea cu pietre în cei doi îndrăgostiți, de față cu toată lumea adunată la nunta Elżuniei. Abia cînd se convinge că totul este zadarnic, își cere iertare și nu-l urăște.

Știutoare de carte, șleahța este mai puțin receptivă la superstiții decît țăranii. Sînt sensibili la frumosul natural; toți tinerii se plimbă cu bărcile noaptea pe lună, după nunta Elżuniei. Mai mult: gustă și muzica, care le servește de multe ori pentru a-și spune clocotul inimii. Janek este cîntăreț din gură neîntrecut, iar Anzelm îi spune Justynei că a ascultat-o deseori cum cîntă, căci „muzica e dulce, mîngîie urechea și pătrunde în inimă”. Aplecarea lor către frumos este vizibilă și în felul cum își împodobesc camera de oaspeți și ușile, în florile de la fereastră și din grădină. O însușire pe care Orzeszkowa o scoate în relief cu bunăștiință este lăcomia lor față de lumina cărții, a științei. În cei cîțiva ani care au precedat înăbușirea răscoalei din 1863, nobilimea cu vederi democratice a încercat să ridice șleahța la lupta pentru independența na-

țională, răspindind opere care să-i exalte sentimentele patriotice. Anzelm Bohatyrowicz binecuvintează pe nobilul Andrzej Korczyński care le-a lăsat câteva cărți înainte de a muri cu tatăl lui Janek în luptă. Dar aceste cărți au fost citite și răsцитite, iar altele n-au mai căpătat. Regretă față de Justyna timpurile cind „fratele îmbrățișa pe frate, fără să se uite dacă strînge în brațe un sărac sau un bogat, cind cei înțelepți arătau drumul celor proști, căci înaintea tuturor lumina un singur țel”, așadar cind nobilimea își deschidea larg porțile palatelor, fuzionînd cu șleahta în lupta contra vrăjmașului comun. După 1863 însă, totul a recăzut în întuneric; boierii s-au îndepărtat iarăși de popor. Acum vede cu bucurie că tinerii se aproprie iarăși de cei părăsiți. Îl ascultă cu evlavie pe tînărul Witold Korczyński, care-l învață cum să cultive livada, ca să dea roade mai bune, să facă în comun o moară, pentru a nu se mai duce să macine în sate îndepărtate, și o fîntînă, ca să nu mai care apă tocmai de la riu. În pasionarea Justynei pentru ideea iluminării poporului, convorbirile ei cu Anzelm vor avea un rol important.

Vibrația șleahtei la idealurile naționale, respectul religios față de trecutul istoric se întemeiază, în special în epopeea *Nad Niemnem*, și pe legătura lor cu pămîntul. Dată fiind intenția ideologică a romanului, autoarea zugrăvește în principiu muncile cîmpului și oamenii în tonuri trandafirii, care pe alocuri știrbesc din realismul descripției. Secerișul este o petrecere rustică, ce o tentează pînă și pe Justyna Orzelska să ia parte. Și nu este vorba de un capriciu trecător, căci timp de aproape o săptămînă tînăra cu educație aristocratică seceră cîteva ore pe zi, reușind într-un timp record să se acomodeze cu viața totuși țărănească a șleahticilor. Pentru Janek a ara un pogan este totuna cu a face o plimbare de agrement. Nicăieri nici o vorbă despre oboseala care amortește mădularele după zilele lungi de trudă încordată sau despre țărîna negricioasă, umezită de sudoarea efortului, care-i acoperă de sus pînă jos. La fel este înfățișată și gospodăria lui Anzelm și Janek Bohatyrowicz. Casa, deși acoperită cu paie, este arătoasă și încăpătoare; în față se întind răsadurile de flori, împănate cu stupi, iar în grădină înverzește o frumoasă livadă de pomi fructiferi. O impresie de liniște și îndestulare idilic patriarhale emană de pretutindeni. În acest aparent colț de rai oamenii nu pot să fie decît puternici ca stejarii, voioși și cu mulțumirea întipărită pe față. Și totuși nu este așa. Numărul familiilor a crescut pe înecut, iar tarlaua din jurul satului a rămas neschimbată, moștenită din tată în fiu, tot mai mică prin împărțirea între copii. Pămîntul moșierului Korczyński îi strînge ca un clește din toate părțile, nepermițîndu-le să se întindă nicăieri. Clinurile strîmte și numeroase, inegale, ale țarinii dovedeau că „în această mare de verdeață și de flori cursese din abundență nu numai roua picăturilor de sudoare, ci și a lacrimilor. Doar copacii seculari ascundeau cu ramurile lor largi și belșugul și mizeria, natura, milostivă ori indiferentă, aruncînd peste toate vâlul trandafiriu al poeziei”. De aceea este socotită ca lucrul cel mai de preț. Florian Kulesza îi spune lui Chutko că toate nenorocirile i se trag din lipsa pămîntului: „Pămîntul — zice el — este un lucru așa de minunat și de scump, încît

toate briliantele care i-ăr sta alături scad în valoare; el vindecă omul de grija trupului și de orice disperare sufletească; el îi este mama care uneori îl biciuiește, adesea îl mîngîie cu dragoste, dar totdeauna îl hrănește”.

Fiind obiectul vrăjit care înfrumusețe bucuriile și tristețile vieții de la țară, nu e de mirare că oamenii se agață de pămînt cu ghearele și cu dinții, recurgînd adesea la mijloace inechitabile pentru a-i mări întinderea. Sătenii din Bohatyrowicze pretind pe calea judecătii ca moșierul Korczyński să le cedeze o parte din lunca ce, după nu știu ce zapise, le-ar aparține, deși Anzelm recunoaște cu franchise către Justyna că nu este adevărat. Duși cu vorba de către avocat, șleahicii pierd procesul și, pe deasupra, trebuie să mai plătească și cheltuielile de judecată ale lui Korczyński, care este hotărît să nu-i ierte. Sentința tribunalului îi surprinde pe șleahicii veselindu-se la nunta fetei lui Fabian. În disperare de cauză, cer ajutorul lui Witold, pe care-l roagă să fie mijlocitor pe lângă tatăl său. Korczyński are pămînt mai mult, pe care nu-l poate lucra cum trebuie, iar ei au brațe mai multe; el este mai luminat, dar ei reprezintă o forță superioară prin numărul lor. Pămîntul are nevoie de mînă de lucru, iar cunoștințele lui au nevoie de forță fizică, așadar moșierul are nevoie de ei și ei de el. Trebuie deci ca și unii și alții să-și ierte reciproc greșelile și abuzurile și să se sprijine frățeste, spre fericirea tuturor. Într-adevăr, datorită mijlocirii energice a lui Witold, conflictul se încheie, spre mulțumirea ambelor părți, prin iertarea datoriilor de judecată. Rezolvarea neînțelegerii ilustrează premisa pozitivistă a cărții: unirea aristocrației funciare cu șleahia în scopul prosperității economice a țării prin îmbunătățirea producției agricole. În caz contrar, cele două clase sociale sînt amenințate de ruina totală, prăbușirea lor fiind doar o chestiune de timp. Fundamentarea artistică a acestei afirmații o va continua Orzeszkowa mai ales în ciclul *Nad Niemnem*, prin înfățișarea reală, material și psihologic, a nobilimii agrare.

Romanul *Nad Niemnem*, opera de realizare plenară a talentului Orzeszkowej, reprezintă imaginea cea mai implinită a vieții la țară. În 1886 îi scria lui Meyet că „în acest roman se mișcă aproape o sută de persoane din clasa moșierească și șleahă, pe fundalul relațiilor locale și al naturii de pe Niemen, pe care vreau s-o prezint într-un cadru cit se poate de larg. Pentru acest roman am urmat în compania flăcăilor și fetelor din șleahă un adevărat curs de botanică locală, cîntece, basme, ghicitori și legende populare. Am găsit lucruri interesante, minunate și aproape necunoscute. Dacă aș putea să folosesc cum se cuvine tot acest material!”¹⁶, mărturisindu-i greutățile pe care le întâmpină în elaborarea operei: „Romanul este dificil, trebuie să mă țin cu grijă după natură, ca să nu cad în idilic, și să-mi realizez scopul, care este acela de a caracteriza șleahă și principalele tipuri de moșieri locali”¹⁷. Episoadele care încheagă acțiunea se înșiruie deci pe două planuri sociale: aristocrația fun-

¹⁶ Scrisoare către Meyet : 11 august 1886, Miniewice.

¹⁷ Ibidem : 4 octombrie 1886. Miniewice.

ciară, și șleahța, depărtate în punctele inițiale, dar apropiindu-se treptat, pînă la fuziunea deplină în final. Peisajul uman al cărții este dominat categoric de tipurile aparținînd nobilimii rurale, a cărei penetrație o urmărește în primul rînd autoarea. Critica Orzeszkowej se îndreaptă îndeosebi asupra concepțiilor exclusiviste ale moșierilor, care-i împiedică să se apropie de popor, pentru a-și îndeplini menirea iluminativ-filantropică. Cu rădăcini înfipte adînc în trecutul îndepărtat, aceste precepte de castă închisă pentru orice inoportun de altă origine le sînt inoculate cu încetul printr-un sistem de instrucție al cărui anacronism a devenit evident în secolul rațiunii pozitive și al meritelor personale. O educație caracteristică din acest punct de vedere a primit Zygmunt Korczyński, fiul lui Andrzej Korczyński, un nobil revoluționar care murise alături de șleahțicii patrioți într-o ciocnire armată din 1863. Mama, Andrzejowa, după ce se mută la moșia ei de zestre, Osowce, se crede îndatorată să împlinească lipsa părintelui pentru micul orfan printr-o purtare cit mai blîndă cu putință. Renunță să se mai căsătorească a doua oară și își consacră viața creșterii copilului. Grija exagerată cu care-l înconjură, restricțiile pe care i le impune pentru a nu se amesteca cu alți copii, creează o atmosferă de seră, care îi întîrzie dezvoltarea normală. Deși la țară, lipsa de mișcare suficientă în aer liber îi formează un fizic slab, prea firav pentru vîrsta lui, iar răsfațul matern îl face năzuros și disprețuitor cu toată lumea. Unchiul său, Benedykt Korczyński, îngrijorat de viitorul lui, o sfătuiește pe Andrzejowa să-l dea la o școală publică, unde să învețe carte organizat și să se obișnuiască să trăiască într-o colectivitate de vîrsta lui. Andrzejowa este de-a dreptul indignată de propunerea lui Benedykt, căruia îi spune categoric că nu-și va trimite odrasla la nici o școală, să se amestece cu copii nedemni de situația lui socială. Vrea să-și pregătească singurul fiu pentru roluri epocale de conducător al societății. În acest scop angajează profesori particulari pentru a-i dirija eforturile la învățătură. Spre nenorocul lui Zygmunt, unul dintre aceștia, din complezență sau din interes, se face a-i descoperi un talent neobișnuit la desen. Tinăra mamă, iubitoare, dar naivă, își și vede progenitura strălucind printre luceferii picturii universale și, în consecință, investește toate eforturile posibile pentru a-i dezvolta armonios înclinația. Tratat ca un geniu de membrii familiei, Zygmunt se consideră și el ca atare. Infatuarea pe care o arată chiar în relațiile cu cei din sfera lui devine supărătoare pentru cei din jur, care se îndepărtează tot mai mult de el. La douăzeci și cinci de ani, Zygmunt expune o miniatură, care este remarcată într-o revistă de artă. Întîmplarea, umflată prin originea lui aristocratică și faima tatălui patriot, pare să confirme speranțele care se puneau în el.

Urmările educației primite nu întîrzie însă să se arate, umplînd de amărăciune sufletul mamei dezamăgite. Îndemînarea căpătată prin exercițiile îndrumate de profesori se cerea cultivată printr-o muncă perseverentă, de care Zygmunt nu este capabil. Lipsa de voință îi paralizază orice inițiativă. Are un atelier strălucit, o bibliotecă dotată pe măsura preferințelor personale; sensibilul Musset, V. Hugo, disperatul Byron,

îndrăgostitul Shelley, parfumatul Feuillet, pesimistul Leopardi, Dumas-tatăl, Braddon, Clareti, Craven etc. se află la loc de cinste. Are treizeci și unu de ani și de patru ani n-a mai făcut nimic serios. Cele câteva încercări mai vechi îl nemulțumesc pe drept cuvânt. Prin platitudinea lor exprimau o lipsă de personalitate și de imaginație care ar fi trebuit să-l sperie. Intenționează mereu să se apuce de treabă, dar nu găsește nicăieri inspirația cuvenită. Citeva săptămîni conduce niște săptămîni pe locul unor îndepărtate lupte între polonezi și suedezi, dar, așteptîndu-se la lucruri răsunătoare și nedescoperind decît o sabie ruginită și niște monede, le părăsește repede. Totul este așa de sărac, nimicnic și prozaic, încît nu află nimic care să-i satisfacă necesitățile lui estetice: „Aici chiar cel mai mare idealist, artistul cel mai genial trebuie să se transforme într-un bou îngrășat (...) Corpul prosperă, iar spiritul decade. Simt în mine o uriașă prăbușire a sufletului (...) Tot ce este superior în mine, ideal, se transformă în fiere și grăsimi!”. Uritul îl îngrozește sub orice formă. De aceea singura menire, singurul piedestal care puteau să-l plăseze la înălțime le vedea în artă, ale cărei iluzii îi absorbiseră întreaga tinerețe. Nu-i trece prin minte să se îndoiască de geniul său, pentru că nu e în stare să facă nimic; acuză doar lumea exterioară, strîmtă și banală, uitînd că Tasso și-a scris poemele în închisoare, iar Milton cînta frumusețile raiului orb fiind. Pentru a simți, a gîndi și a crea, el avea nevoie de „munți, stînci, mări, codri, ceruri calde, modele goale, draperii fantastice, larmă, temperatură, goană (...) Aici însă, din nefericire, nimic nu făcea vreo impresie asupra lui”. Ridicolul acestor himere romantice, cu ajutorul cărora încearcă să-și explice neputința, este întărit prin absența totală a talentului.

Extravaganțele artistice ale lui Zygmunt sînt completate critic de Orzeszkowa în schița *Muzy* (*Muzele*). Trei muze înfățișînd tendințe moderniste ale vremii își expun părerile despre calitatea și scopul artei. Prima, Melpomene, este realistă, chiar mai mult, naturalistă, de extremă. Principiul ei este să nu admită niciodată podoaba, fantezia sau idealul în ce creează. Descrie totul așa cum este, dar exact cum este, fără să treacă cu vederea nici un amănunt. Dacă zboară un țîntar, îl descrie, dacă-i taie calea vreun purcel, îl descrie, de-aude pe cineva tușind, se străduiește să înfățișeze cît mai fidel sunetul gîtlejului omenesc. Lucrul de căpetenie este să scrie despre tot direct, scurt, apăsător, cu fraze întreprinse și în cuvinte cît mai puține. O astfel de profesiune de credință i se pare duioasei și nostalgicei Erato de un materialism grosolan, contrar naturii artei, care ar trebui să cuprindă numai ceea ce este frumos și prestigios, nepătat de amestecul nici unui element pedestru, ceea ce este ideal, spiritual, căci „doar spiritul este grandios și frumos, materia rămînînd plată și respingătoare”. Artistul — după Erato — trebuie să-și întoarcă ochii de la tot ce este material, să-i ridice spre azur și stele, să-și adîncească privirea în sferele înalte. A treia, Calliope, declară că nu aparține nici unei școli și nu o interesează nici o teorie. În opera de artă urmărește doar artisticul cuprîns în imagini și subtilitatea pe care le găsește numai în straturile superioare, rafinate de o veche civilizație.

Melpomene crede că țăranii, care sînt la modă în literatură, oferă un material abundent pentru descrierea „naturii brute”, Erato este receptivă doar la simplitatea vieții lor, nevinovăția sentimentelor, curățenia și noblețea sufletelor, iar pe Calliope masele n-o preocupă sub nici un raport. Clasele superioare sînt adevărata floare a umanității, mulțimea inferioară, aflată în întuneric, care îi servește drept tulpină și o hrănește, nu există decît pentru a-i asigura înălțimea și libertatea necesară deplinei îmbobociri. La întrebarea Eratei dacă luna există doar pentru conți și prințese, Calliope nu s-a gîndit, fiindcă asta nu privește frumosul. Artistul — spune Calliope — trebuie să fie total indiferent față de teoriile sociale și filozofice. Datoria lui este să evite cît poate tot ce este trivial și cu originea în straturile inferioare ale omenirii. Erato își simte înrudirea cu Calliope și îi declară Melpomenei că poetul, nuvelistul sau romancierul trebuie să fie ca pasărea, care cîntă pentru că soarele luminează și trandafirii înfloresc. Ei trebuie să se „înspire din inimă, care simte, nu din cap, care știe numai să înțeleagă, din imaginație, care întrezărește idealul, nu din realitate, care îl înjosește”. Puse în fața manifestărilor vieții, cele trei muze se vor comporta în funcție de preceptele lor. Un sugar chinuit de muște sub arșiță, care umple de dezgust pe Calliope și Erato, prilejuiește Melpomenei un copios studiu naturalist. Nici una dintre ele nu apreciază frumusețea creației populare. Cîntecele secerătorilor care se întorc de la muncă sînt socotite un haos de elemente primare și fără coerență rațională. Reprobarea Orzeszkowej față de superficialitățile debitate de muze transpare sugestiv în acompaniamentul lirei lui Apollo, care însoțește melodia populară, evitînd atracțiile celor trei grații moderne.

Falimentul lui Zygmunt Korczyński ca artist se grefează pe nimicnicia omului. Singura însușire într-adevăr ferm conturată a caracterului său este egoismul. Obişnuit să-și satisfacă toate capriciile, și matur se va purta la fel. Nu-l interesează nicicînd urmările pe care le pot avea faptele lui asupra altora. Adolescent fiind, are o legătură de dragoste cu o rudă săracă, Justyna, care, mai mică cu șase ani decît el, îl iubește cu toată puterea primului sentiment. Lucrurile evoluînd spre eventualitatea unei alianțe matrimoniale, împotrivirea mamei îi mărește într-atît incercia, încît, ca să scape de la ananghie, pleacă în străinătate, de unde se întoarce după cîțiva ani căsătorit cu Klotylda. Exuberanța lunii de miere se consumă repede, Zygmunt plictisindu-se de naivitățile prea tinerei Klotylda. Nu-i pasă nici măcar de suferințele mamei, care jertfise totul pentru el. Egocentrismul lui devine respingător cînd, după ce revine din străinătate, îi propune Justynei să reînceapă vechile relații, fără să se gîndească la jîgnirea ei ori la durerea soției legitime. El nu poate înțelege scrupulele morale ale Justynei. „Conștiința — exclamă el — este o noțiune relativă. Este una pentru naturile sclave și pedestre și alta pentru cei superiori și independenți. Cea mai sfîntă lege pe pămînt este iubirea, virtutea cea mai înaltă este să primești și să dai fericirea”. Cînd elucubrațiile-i „superbe” nu au ecoul așteptat, recurge josnic la înduioșarea Justynei față de soarta lui nenorocită. Este un nefe-

ricit pe care nu-l înțelege nimeni și pe care nu-l atrage nimic. Ea i-ar putea servi drept stimulent pentru realizarea artistică. „Vei fi doar muza mea, inspirația, tovarășa și sora sufletului meu singuratic (...) Ce ne interesează pe noi ce va spune o lume bănuitoare și murdără, dacă vei sta alături de mine? Pe noi care vom hălădui pe țărimul idealurilor, mai sus și mai curățit decât lumea?”. Justyna îi respinge mândră propunerea de a fi metresa lui, și Zygmunt, ofuscat în vanitatea lui, pleacă furios și o roagă pe Andrzejowa să vîndă tot ce mai au și să plece peste graniță, motivînd aceasta prin necesitățile pe care le implică cultivarea talentului său. Nicăieri nu vede nimic în afară de el. În clipa cînd află că Justyna se va căsători din dragoste cu șlehticul Janek Bohatyrowicz, Zygmunt este absolut sigur că o face numai din disperare că l-a părăsit pe el.

Abia în aceste împrejurări precipitate Andrzejowa înțelege greșeala pe care a făcut-o, clădindu-și atîtea iluzii cu privire la viitorul de aur al fiului său. Abia acum își dă seama că vina este numai a ei. L-a crescut departe de viața adevărată, pe care nu o poate recepta în nici un chip, socotindu-se în permanență un nedreptățit, un persecutat. I-a mai rămas o singură speranță, cu care se mîngîie o vreme. Poate totuși Zygmunt va fi un cetățean vrednic de tatăl său, care și-a închinat viața patriei. Dar josnicia omului și nulitatea artistului se vor împleti cu nepăsarea față de interesele Poloniei. Zygmunt, deși cunoaște cultul pe care îl nutrește Andrzejowa pentru soțul mort pe cîmpul de luptă, îi spune fără menajamente că el nu împărtășește ideile părintelui său, deoarece Andrzej Korczyński a fost doar un „nebum primejdios”. Poporul nu-i pentru el decât o turmă de vite, iar iluminarea lui o utopie ridicolă. Benedykt Korczyński îl numește parazit nefolositor nimănui.

Un tip similar, axat aproape exclusiv pe vetustul individualism romantic, îl oferă Emilia, soția lui Benedykt Korczyński. Cea mai mare parte din timp o petrece în cameră, cu ferestrele ermetic închise, căci se teme de soare și aer. De aceea are veșnice migrene și stări nervoase. Mișcarea pe care o face se limitează la schimbarea patului cu fotoliul și invers. Simpla coborîre a scării îi provoacă complexe de amețală. Fără îndoială, se va plictisi și ea amar, trecîndu-și vremea cu citirea cărților care conțin descrieri de călătorie prin țări exotice. Se simte bine și e vioaie doar atunci cînd e înconjurată de o lume aleasă, cu care conversează dezinvolt despre cele mai neinteresante nimicuri, cînd este centrul atenției tuturor. Dacă pe Witold l-a lăsat în seama tatălui, pe Leonia, fiică, o crește după principiile ei, ferînd-o cu grijă de uritul vieții, ca și Andrzejowa pe Zygmunt. Rugămintea lui Witold de a-i permite Leoniei să meargă la nunta Elżuniei este refuzată printr-o criză năprasnică. La încercarea lui Benedykt de a se apropia de sufletul ei și de a o scoate din apatia pernicioasă care a pus stăpînire pe ea, Emilia debitează pe perăsuflete o resemnată lamentație lacrimogenă: „Trăiesc în colțul acesta ca o călugăriță, mă ofilesc ca o floare sădită în nisip. Ce importantă are că nu cunosc sărăcia? Trebuințele mele sînt mai mari, mai înalte (...) Nu mă îngrijesc de un prînz gustos, dar aș dori să văd în juru-mi puțină poezie,

frumos (...). Dar unde pot să le găsesc aici? Mie-mi trebuie emoții (...). Ființa mea nu poate să fie ca o apă stătătoare; are nevoie de fulgere care s-o cutremure (...). Aș vrea în primul rind să mi se împărtășească sentimentele, dar se află oare lângă mine măcar o inimă care să bată alături de a mea? Îmi spui totdeauna că mă iubești! Este doar o ironie dureroasă. Iartă-mă că-ți spun adevărul. Tu nu ai o fire destul de aleasă și caldă ca să mă poți iubi așa cum am eu nevoie să fiu iubită. Dacă m-ai iubi așa, nu m-ai lăsa singură ore și zile întregi pentru simple interese materiale. Lângă mine și pentru mine ai uita de toate, gusturile și obișnuințele mele nu te-ar jigni într-una, ci mai degrabă ai renunța la toate, ai uita de toate, numai să mă înveselești, să mă faci fericită. Așa înțeleg eu iubirea și la așa ceva m-am așteptat de la tine, dar știu demult că m-am înșelat. Din această pricină am suferit atât de mult, încît mi-am zdruncinat și sănătatea mea firavă. Pînă la urmă am reușit să mă resemnez!". Benedykt o ceartă cu blindețe, spunîndu-i că în afară de frumosul ei egotist există și o poezie a vieții și muncii, pe care ea nu le-a știut descoperi. Emilia, Zygmunt și cei asemenea lor sînt niște retardari romantici într-o lume care se va descotorosi în curînd de ei.

Caractere înrudite cu Zygmunt și Emilia reprezintă, desigur cu diferențele specifice inerente individualității fiecăruia, Kirlo, care, în afară de calambururi și aur, nu găsește nimic demn de a fi respectat în viață, lăsîndu-și soția să se ocupe de treburile moșiei, Darzecki, un infumurat țepos, al cărui unic merit este că se trage dintr-un neam vechi și nobil și, de asemenea, Teofil Rózyć, un morfinoman blazat, ce și-a irosit tinerețea și banii în orgii prin orașele Europei, care crede odios că de femeile de felul și cu situația Justynei Orzelska te poți îndrăgosti, poți chiar să le iubești foarte mult, dar să te căsătorești cu astfel de „amfibii” este împotriva oricăror uzanțe. Ca și Zygmunt, și el are nevoie de prospețimea fizică și morală a Justynei, pentru a-și înviora singele îngroșat în desfrîu. Nici unul dintre ei nu poate concepe să trăiască în permanență între „șură, grajduri și afaceri”, ca Benedykt Korczyński. Originea și cultura au născut în ei aspirații pe care nu le poate mulțumi o viață searbădă de muncă susținută, al cărei farmec nu-l cunosc. Pentru asta trebuie să călătorească în străinătate, să frecventeze saloanele lumii bune, să admire operele de artă, dar, mai ales, să se distreze și să-și cheltucasă banii la jocurile de noroc. Numai așa viața devenea pentru ei trepidantă și demnă de a fi trăită.

În direcția tendințelor pozitivistice ale romanului, Orzeszkowa opune aristocraților găunoși de felul lui Zygmunt, al Emiliei, al lui Rózyć ori Darzecki pe cei din generația tinărară care își îndreaptă avînturile adolescenței spre popor, mai exact, spre șleahță. Justyna Orzelska, eroina principală a ciclului *Nad Niemnem*, provine dintr-o familie cu blazon nobiliar, al cărei tată, Jgnacy Orzelski, și-a tocat averea coabitînd extraconjugal cu guvernanta fiicei sale. La începutul acțiunii, Justyna, orfană de mamă, și tatăl ei, ajuns maniac într-ale muzicii și mîncării, locuiesc de mult la conacul lui Benedykt Korczyński, care le-a investit în moșia sa ultimele cinci mii de ruble salvate din ghearele creditorilor. Crescută cu

oarecare libertate, Justyna este o tină ră plină de sănătate, vioaie, care nu prea ține seama de conveniențele clasei sale. Umblă prin soare fără pălărie și mănuși, ceea ce pare scandalos pentru sclavii bontonului vestimentar. Pentru Emilia, asemenea abateri sînt niște curiozități inadmisibile, pe care nu le poate înțelege. Trăită de mică printre cei din lumea bună, Justyna a ajuns să cunoască goliciunea care se ascunde sub strălucirea înșelătoare a aparențelor. Mai ales după episodul dragostei nefericite cu Zygmunt, care i-a lăsat în suflet o amărăciune adincă, a început să se plictisească în verva saloanelor elegante și a complezențelor lustruite. De multă vreme nu se mai simte atrasă de „straiele și distracțiile lor, de poezia și iubirile lor”. O pornire naturală a unui suflet clocotind de energie juvenilă este intenția de a-și cheltui în ceva forțele. Simțindu-se puternică, dorește să muncească, să ajute pe cineva, să aibă un scop bine precizat, să tindă spre ceva. Dar nicăieri în sfera căreia îi aparține nu găsește pe nimeni care să aibă nevoie cu adevărat de setea ei de dăruire. Uneori o încearcă gîndul de a evada la oraș, pentru a-și realiza acolo independența personală și un țel care să-i umple viața. Orașul o sperie însă, iar, pe de altă parte, nu știe ce să facă cu tatăl său, care se simte la Korczyn ca în rai. În această perioadă de căutări înfrigate, autoarea îi scoate în cale pe tinărul șleahitic Janek Bohatyrowicz, o intrupare vie a farmecului și muncii vieții de la țară. Plictisită de insistențele supărătoare ale lui Zygmunt și de ocheadele persuasive ale lui Róży, Justyna se plimbă îngîndurată la marginea unui lan de secară, unde îl întâlnește pe Janek arînd. Discuția începută îi relevă o categorie de oameni pe care nu-i cunoscuse cu adevărat niciodată. Constată cu mirare că Janek are multe gînduri comune cu ea. Îclinat spre muncă, nu vede rosturile vieții în afara ei. Demnitatea calmă și ușurința cu care minuia plugul îi inspiră încredere. Îl însoțește pînă acasă și îi vizitează gospodăria, stînd de vorbă cu Anzelm și Antolka. Merge apoi cu Janek și Anzelm să repare crucea de pe mormîntul lui Jan și al Cecyliei, strămoșii șleahiticilor din Bohatyrowicze. În ceea ce privește structura compozițională a romanului, am observa aici o crudită de construcție. Întîlnirea Justynei cu Janek este cu totul incidentală, iar vizita ei la casa acestuia e de-a dreptul nevrosimilă, avînd în vedere reticențele firești care existau între doi tineri cu situații sociale diferite ce vorbesc pentru înția oară. Tot așa, drumul pînă la mormîntul celor doi străbuni este motivat doar prin spunerea unei legende, căci cauza formală, repararea crucii, este numai enunțată: Anzelm lucrează foarte puțin, Janek nu știm ce face, iar Justyna, de la începutul plimbării prin grădina lui Janek, pe tot drumul prin vîgăună pînă la mormînt și acolo, pur și simplu nu există. Abia spre sfîrșit i se acordă atenția cuvenită. Autoarea a intenționat, cum era normal, să-i dezvăluie Justynei felul de viață și trecutul șleahitei, pregătind-o astfel pentru pasul final, dar, aici cel puțin, episoadele nu au o strînsă logică interioară, care să le facă să descîndă unele din altele. Transpare aici o trăsătură care ni se pare caracteristică pentru arhitectura operelor Orzeszkowej. Nicăieri nu găsim o acțiune stufoasă, care să-și rămurească episoadele în prea multe planuri. Subiectul este de obicei foarte strîns;

adesea este suficient un fapt divers, petrecut în imediata apropiere a autoarei, împlinit artistic prin ficțiune și asezonat cu migăloase descrieri de natură, mai puțin analize psihologice, pentru ca scheletul operei să fie conceput. Romanul *Bene nati* are la bază căsătoria slujnicei Marylka Bohatyrowiczówna, șleahciană, cu țăranul Gulmontowicz. Greutățile încheierii acestei alianțe oferă întregul material faptic, la care scriitoarea alipește doar una't final dramatic în locul deznodământului fericit¹⁸. Citeodată această concizie, exagerată lasă impresia de sărăcie a epichului. Precaritatea elementelor de intrigă este fragil acoperită de prea insistentele descrieri de cadru, care întârzie inutil și diluează narația.

Într-adevăr, cu ajutorul lui Janek, Justyna cunoaște în profunzime bucuriile și tristețile șleahtei. Munca cîmpului nu o înspăimîntă, ci, dimpotrivă, o atrage. Încearcă să secere, se taie la început, dar perseverează și se obișnuiește. Nu o sperie nici aspectele mai brutale, ca bătaia dintre Ładysz și Fabian, zicîndu-și că uritul există pretutindeni, doar forma în care apare fiind deosebită. De o poezie inedită și adevărată îi par Justynei cîntecele lui Janek, datinile tradiționale la nunți și curățenia sufletească a șleahticilor, statornicia sentimentelor, sinceritatea lor francă. Janeko iubește de mult, Justyna însă abia acum începe să îmbobocească sub razele iubirii. O fuziune deplină se realizează între inimile celor doi tineri, sub puterea emoțiilor pe care le încearcă în fața relicvelor istorice. Janek o aduce o dată la movila răsculaților și îi povestește despre luptele și suferințele îndurate atunci. Înaintea mormîntului a patruzeci de patrioți, Justyna își apropie sufletul cu generozitate de Janek, începe să-l iubească. Dezvoltarea sentimentelor ei este grăbită, pe de o parte, de putreziciunea reprezentanților oamenilor „superiori”, care i se arată în forme tot mai brutale, pe de alta, de nevoia de a munci în mijlocul unei naturi luxuriante, pe care se pasionează s-o cunoască. O influență nu lipsită de însemnătate o au și îndemnul lui Witold, care îi vorbește despre datoriile sfinte față de popor, precum și desele convorbiri cu Anzelm, care i se plînge de lipsa cărților și a oamenilor învățați. Sub imperiul acestor circumstanțe, Justyna începe să întrezărească un scop în ajutorul pe care trebuie să-l acorde, pe măsura puterilor ei, celor neajutorați. Respinge, de aceea, propunerea odioasă de a fi întreținută lui Zygmunt și, la fel, pe cea de căsătorie a șubredului Różyk și își declară în fața tuturor logodna cu Janek Bohatyrowicz. Mărturisirea provoacă, se înțelege, o explozie de uimire în casa lui Benedykt Korczyński. Kirlo, încrămenit, nu poate rosti decît că „Teofil a luat plasă”, Emilia este stupefiată de această nouă extravaganță a Justynei, care renunța la un om a cărui superioritate se manifestă pînă și în morfomanie, lovedind preferințele lui pentru o lume ideală, frumoasă, iar Zygmunt îi reproșează că o face numai din pricina lui. O aprobă din toată inima numai soția lui Kirlo, care îi spune că aceasta este soarta cea mai bună pentru fetele nobililor scăpătați. O roagă s-o ia pe Róża, una din fiicele sale, s-o crească pentru o viață asemănătoare. Înainte de a-și da consimțămîntul, Benedykt Korczyński vrea să se convingă că nu este vorba

¹⁸ Scrisoare către Meyet : 8 martie 1891.

de o hotărîre pripită, luată în voia hazardului. Răspunsul decis al Justynei îi edifică pe toți. A meditat îndelung la greutățile vieții căreia trebuie să-i facă față. Lipsa muncii a fost totdeauna pentru ea „otravă și rușine”. Se simte profund îndatorată față de cel care nu numai că o va primi sub acoperișul jos al casei sale, dîndu-i mulțumirea inimii, ci îi va oferi și o ocupație pentru mîini și creier, un țel în viață, posibilitatea de a ajuta pe cineva, de a munci pentru ea și alții. Cît despre „nepotrivirea spirituală”, cel care ar afla între ei vreo incongruență, din acest punct de vedere, ar greși, judecînd doar după aparențe. „Eu învățată nu sînt și nici artistă; nu am nici o însușire sau talent ieșit din comun. Atîta de lucidă sînt ca să-mi dau seama de asta. Din ceea ce știu, fără să ezit și fără să-mi pară rău, voi arunca tot ce n-a adus nici un folos nici mie și nici altcuiva. Iar dacă totuși, din lumina pe care am primit-o, iubite unchiule, prin grija ta, îmi va rămîne puțin mai multă decît posedă ei cu cîtă fericire o voi duce printre ei (...) Cu cîtă fericire voi ține deasupra lor lampa mea sărăcăcioasă, ca să le fie cît de cît mai vesel, mai luminos!”.

Dacă Justyna Orzelska se apropie de șleahtă nu în urma unei pregătiri intelectuale corespunzătoare, fapta ei neexplicîndu-se prin continuarea în planul realității a unor principii ideologice precis determinate, ci mai mult prin evoluția vieții ei într-un sens care-i preîntîmpină înclinațiile personale, nu tot așa se întîmplă cu Witold Korczyński, fiul lui Benedykt. Acesta urmează facultatea de agronomie, așadar acumulează cunoștințele necesare conducerii unei averi al cărei fundament îl constituie pămîntul. Este lesne de presupus că, în orașul în care audiază cursurile, Witold a venit într-un contact strîns cu ideile pozitiviste ale vremii, pe care le-a asimilat cu lăcomia caracteristică spiritelor în formare. Cu toate că în roman autoarea nu se referă la acest aspect al biografiei personajului, este cert că viitorul agronom crede cu toată hotărîrea în lozincile preluate, unele, de burghezie de la nobilimea democrată și convertite în direcția intereselor ei. Tînărul Korczyński nu se limitează la a debita zgomotos tirade despre „țară, popor, țărani, intelectualitate, inițiativă, iluminare, bunăstare etc.”, despre „munci maximale și minimale, despre îndreptarea greșelilor istorice” și altele asemenea, ci trece energic la fapte. Dă sfaturi practice celor din Bohatyrowicze și le mijlocește împăcarea cu tatăl său, Justynei și Marysiei Kirlanka le canalizează atenția către cei de jos, iar în ceea ce privește moșia, intenționează să introducă măsurile cerute de progresul economic. Lui Zygmunt, Różyce ș. a. le spune că în primul rînd tinerii trebuie să se gîndească la schimbarea vechilor metode de muncă, ce au dus la ruinarea proprietăților agrare. Aceștia îl tratează însă cu o indiferență îngăduitoare din cauza virstei lui prea crude. Witold îi disprețuiește pe toți, pentru că nu au nici un merit personal, nu fac nimic și știu doar să risipească banii pe chefuri și metrese. Nu admite să se înjosească în fața niciunuia dintre ei. Cînd tatăl său îl roagă să-l lingusească puțin pe Darzecki, ca să-l amine cu plata datoriei, Witold refuză spontan această umilintă, cu toate că știe că-și va nemulțumi părintele. Este interesantă confruntarea dintre Witold și Benedykt, primul, adept al progresului burghez în agricultură, al doilea, un nobil patriot, înșelat de viață

în aşteptările sale. În numele idealurilor noi, Witold îi cere, într-un fel, socoteală tatălui său pentru felul cum o cresc pe Leonia, care va ieşi o gisculiţă superficială, total inaptă de a fi folositoare societăţii. Altă dată, cînd Benedykt ameninţă un argat care stricase o secerătoare că-l va amenda, pentru că scosese din funcţiune o unealtă aşa de costisitoare, Witold îi dă o lecţie semnificativă pentru relaţiile care ar trebui să existe între cel ce împarte munca şi cel ce o execută. Îi explică răbdător ţăranului părţile componente ale secerătorii şi modul ei de funcţionare, învăţîndu-l cum s-o minuiască mai bine şi cum s-o repare cu mijloacele atelierului de fierărie al conacului.

Infruntarea decisivă se consumă cu privire la iertarea datoriilor pe care trebuia să le plătească şleahta ca despăgubiri de judecată. Witold îl acuză pe Benedykt că s-a îndepărtat de popor, că i-a insultat pe şleah-tici printr-o asprime care a întrecut de multe ori măsura vinovăţiei lor, că îi dispreţuieşte şi îi tratează de sus. În unele cazuri abaterile lor se datoresc nevoilor stringente care le apasă gospodăriile. Singura ieşire din impasul în care se află şi o parte şi cealaltă sînt ajutorul şi înţelegerea reciprocă. În faţa avalanşei argumentelor pe care le desfăşoară Witold, crusta impusă de greutăţile vieţii care-l despărţea pe tatăl de fiu, se topeşte vîzînd cu ochii. Benedykt Korczyński, preocupat ani de zile doar de ideea de a-şi păstra moşia cu orice preţ în condiţiile dezastrului naţional, se refugiase în cercul închis al treburilor gospodăreşti, care mergeau tot mai anevoie. Îşi înţelege eroarea, se împacă cu Witold, iartă datoria şleahtei şi acceptă căsătoria Justynei cu Janek Bohatyrowicz. Democratismul de odinioară îi inflăcărează din nou gîndurile şi faptele. Cu intenţii asemănătoare celor ale lui Benedykt Korczyński se vor apropia de popor Severyna Zdrojowska din *Dwa bieguny* ori familia Darnowski din *Australczyk*, care va merge şi mai departe, dorind să şteargă definitiv diferenţele dintre ţărani şi moşieri.

Tabloul aristocraţiei feudale, reprezentate în *Nad Niemnem* prin membrii familiei Korczyński, se rotunjeşte în roman prin prezenţa indirectă, într-un plan estompat, a lui Dominik Korczyński, fratele mai mic al lui Benedykt. Personajul simbolizează acea parte infimă a nobilimii poloneze care, după 1863, a pactizat cu asupritorii în slujba cărora a intrat. Dominik Korczyński, luat prizonier în lupta în care murise Andrzej, îmbrăţişează în Rusia cariera de funcţionar, sperînd să ajungă senator. Şi-a căsătorit fata cu un colonel, iar fiul l-a dat la şcoala militară. Îi propune lui Benedykt să părăsească Korczyn şi să administreze averea unui prinţ cu venituri fabuloase. Evident, Benedykt nu poate accepta, autoarea socotind faptul echivalent cu o trădare. Orzeszkowa însăşi, intolerantă, renunţă să se căsătorească cu un medic, pe care îl iubea, pentru că acesta nu voia să demisioneze dintr-o slujbă avantajoasă la Petersburg şi să se angajeze în ţară.

Dintre scriitorii influenţaţi de pozitivism, autoarea romanului *Nad Niemnem* este aceea care a zugrăvit cele mai variate aspecte ale satului. Romanul ţărănesc este, de astfel, genul preferat, după cum recu-

noaște într-o scrisoare către același Meyet, cu ocazia sărbătoririi a douăzeci și cinci de ani de activitate literară¹⁹. Descripția mediului rural întreprinsă de Orzeszkowa în operele sale rămâne profund realistă în esență. Cele trei stări sociale ale populației sâsești apar distinct, fiecare cu particularitățile sale deosebitoare, imprimate de evoluția istorică. Conștiințele țărănești dormitează ameteite de fumul superstițiilor și de țăria alcoolului, șleahță, deși înfrumusețată citeodată, resimte acut precaritatea posibilităților economice și lipsa îndrumărilor spirituali, iar nobilimea funciară alunecă vertiginos pe o pantă coboritoare. Din aceste necesități imperioase crește idealul țărănesc al Orzeszkowej, ținând înfrățirea armonioasă a celor trei straturi sociale, pentru prosperitatea generală, ideal care posedă, ni se pare, două puncte de susținere: un umanitarism organic, pe care s-au alțoit principiile ideologilor pozitivisti. Fără doar și pcat, în practica realității nu se putea realiza acea idilică împăcare a tuturor claselor, vînturată de burghezia liberală la începutul ascensiunii ei. Contrar rețetelor Orzeszkowej, istoria și-a urmat cursul, dezvoltînd relațiile capitaliste în economia agrară, care au accelerat prăbușirea aristocrației funciare și strămutarea ei la oraș.

IV. MOZAIC ORĂȘENESC

Multe din operele Orzeszkowej au un pronunțat caracter publicistic, provenind din intenția ideologică expresă a scriitoarei. Impresia, motivată printre altele și de foarte dese intervenții directe ale autoarei în comentarea gazetărească a momentelor prin care își trece personajele, este evidentă mai ales în romanele care descriu mediul orășenesc, culminînd, de exemplu, în *Marta*. Un număr apreciabil din creațiile Orzeszkowej circumscriu acțiuni care se desfășoară în ambianță urbană. Și, deși de cele mai multe ori determinarea strict geografică rămîne vagă, orașele fiind indicate prin inițiale sau nume fictive, în afara citorva excepții, pretutindeni răzbate ceva din cenușii lînced al țărgului provincial. Faptul, lipsit de importanță în ordinea semnificației artistice, își află motivarea în însăși viața autoarei, care, cu puține întreruperi pasagere, a trăit tot timpul la Grodno, după vinderea Milkowszczyznei.

Ochiul critic al Orzeszkowej stăruie în continuare asupra sferelor de sus, intenționînd să demonstreze că exodul moșierimii spre oraș nu face decît să-i grăbească și mai mult declinul social. Într-un decor schimbat relativ de curînd, proprietarii de ieri nu prezintă încă psihologic deosebiri fundamentale față de cei rămași la conacele lor. La început, marea majoritate își părăsesc moșiile din cauza plictiselii pe care le-o inspiră izolarea rustică. Trîndăvia incurabilă în care se complac, îndepărtîndu-se cu repulsie de la administrarea averilor, le creează adevărate complexe de melancolie apatică, din care îi smulge doar nădejdea vacanțelor prelungite pe care le vor petrece la oraș. Un tip de soiul acesta îl reprezintă Kalikst Graba, din romanul *Pan Graba*, a cărui biografie are multe contingente cu aceea a lui Zygmunt Korczyński ori Teofil Rózye. Încă de la începutul

¹⁹ Data : 4 iunie 1891.

cărții, Graba își expune cu cinism cartea de vizită în fața companionilor invitați la primul chef din orașul M. O reconstituim în mare, socotind-o concludentă pentru caracterizarea personajului. Provine dintr-o familie cu un arbore genealogic cu o vechime de trei sute de ani. Orfan de tată, micul Kalikst este răsfățatul tuturor. Până la zece ani nu învață nimic; acum i se angajează două guvernante, care îi predau germana și franceza. La insistențele rudelor de a urma o școală, mama îl trimite în străinătate să se familiarizeze cu bunele maniere, asigurându-i o pensie de trei mii de ruble anual. Kalikst benchetuieste fără rețineri la Paris, Berlin, Hamburg, Baden etc. și se întoarce după șase ani — avea pe atunci douăzeci și doi — cu un început de tuberculoză, cu 15 000 de ruble datorii și cu o jună din Berlin, pe care mama iubitoare trebuie s-o accepte. Urmează alți cinci ani de zburdălnicie, în care se vindecă de boală și risipește un milion de zloți, rămânându-i încă o jumătate de milion în valori imobile, ipotecate. Pentru a-și redresa averea, se căsătorește cu Józia, care-i aduce trei sute de mii de ruble și o moșie. Banii și atracțiile conjugale dispar fără urmă în primii trei ani de căsnicie, iar moșia amenința să ia același drum prin moartea Józiei. Aceasta însă, în ultimile clipe, îi lasă moștenire tot ce mai are, sperind ca remușcările să-l îndrepte: „Kalikst, ți-am dat totul: frumusețe, inimă, avere; pentru tine am renunțat la singurul meu frate. Tu, în schimb, m-ai îndepărtat de tine, mi-ai călcat în picioare dragostea, m-ai frint fizic și moral. Am douăzeci de ani și mi-a albit părul (...) Kalikst, tu m-ai ucis. Te iert pentru toate acestea și, ca dovadă, îți las și restul de avere pe care nu l-ai risipit până acum. Pentru Dumnezeu, îndreaptă-te. Să-ți fiu eu reproșul de conștiință (...) Mi-ai făcut viața nefericită, dar nu e vina ta; te-au crescut rău. Nu te-au învățat nici să muncești, nici să gîndești și nici să iubești”. Ca recompensă pentru acest gest, de un altruism care impresionează, Graba își etichetează soția decedată drept o „gîscă proastă, dar bună”. Îi vinde moșia, pleacă un an la Paris, revine, își expediază mama să locuiască la sora lui, se plictisește la Varșovia și descinde în M., unde va întîrzia pînă i se va uri. Tovarășii de petreceri, pe care vrea să-i cucerească prin neobișnuitul biografiei sale, sînt croiți pe o măsură asemănătoare. Ignacy Jodek, un alt Smărăndache din *Scrinul negru*, are 34 de ani, preferă să mănînce decît să bea, să bea decît să iubească și să iubească decît să muncească. Stanisław Ktoński și-a tocat jumătate din avere, apoi s-a însurat cu Celina, bogată și frumoasă, pe care o iubește. Căpitanul a slujit nouă ani ca husar și la treizeci de ani s-a ales cu un cal, un pahar de porțelan de Saxa și capul pe umeri. Tozio Slabecki nu are nici douăzeci de ani impliniți, posedă șase sute de ruble anual, pe care le înmulțește, tapîndu-și două verișoare naive. Zrębski, în fine, este educat în Anglia, se plictisește totdeauna și pretutindeni, cheltuieste zece mii de ruble pe an, joacă cărți și bea de urît și nu iubește pe nimeni pe lume în afară de cele două iepe, Sultana și lady Macbeth, și de ogarul Milord. În pocnetul antrenant al sticlelor de șampanie, fiecare își dă silința să pară cît mai josnic cu putință, pentru a impune celorlalți prin totala absență a scrupulelor morale. Cu toții toastează, rîzind de cei pe seama cărora trăiesc. Graba ridică paharul în cinstea mamelor care, temîn-

du-se ca știința să nu slăbească sănătatea odraslelor și instituțiile publice să nu le altereze manierele, cresc contingentul necesar menținerii veseliei vieții. Tozio bea și el, blagoslovind părinții care îndrumă pașii copiilor în locurile unde răsună imnurile în onoarea lui Bachus și a Venerei, și care, în loc de lecții de matematică și geografie, prin exemplul propriu, le servesc cele mai bune învățături asupra celui mai înțelept consum al darurilor naturii. Binecuvântați să fie, căci ei scad numărul oamenilor plictisitori, denumiți indeobște cumsecade, și nu lasă să se stingă stirpea junilor veseli. Luat de tumultul general, Kłóński își deșartă lichidul gilgiutor pentru „giștele care fac ouă de aur pentru tinerețea de aur”. Josnicia lor este blamată de Orzeszkowa prin comentariul chelnerilor care îi numesc „lotri”. Un fost lacheu, Marcin, se miră de prostia domnișorilor care, cât au bani, îi aruncă pe toate drumurile, apoi pleacă în lume, părăsindu-și uneori familiile muritoare de foame, în loc să trăiască modest pînă la sfîrșitul zilelor. Tot el zice însă că fericirea este de mai multe feluri : „ a negustorilor e să numere bani, a preoților să spună rugăciuni, a medicilor să salveze oameni sărmani aflați în impas, a lacheilor să doarmă, iar a panilor să benchetuiască”.

Este lesne de înțeles că acești juni corupți, ca și Zygmunt Korczyński sînt de un egoism ce vizează treptele primare. Singurul lucru care contează pentru ei este plăcerea proprie, ceilalți oameni neînsemnînd nimic în considerația lor. Graba se căsătorește prin vicleșug cu virtuoaasa Kamila, fiica unui nobil patriot, a cărui avere fusese confiscată, ca să-i spună din primele zile că iubirea lui, noblețea, sensibilitatea, poezia etc., pe care i le-a arătat înainte, au fost doar o mască prin care a cucerit-o, căci n-o putea avea altfel. În cruzimea lui demonică merge pînă la a-i da indicații de felul în care trebuie să se poarte de aici înainte la primiri și în intimitate pentru că, săracă fiind, va trebui să-l asculte fără să murmure, indiferent de ce ar simți. Tozio Slabecki cheltuiește mica zestre a verișoarelor Jedliński, luîndu-le banii, chipurile, cu împrumut. Căsătoria este considerată de junii de teapa lui Graba drept o asociere a doi oameni care își plasează capitalurile materiale și intelectuale pentru a putea să obțină astfel procente mai mari. Ca în orice întreprindere însă, numai capitalurile depind unul de celălalt, persoanele rămînînd cu totul libere. Celina, soția lui Kłóński, care vedea în căsnicie alianță trainică a două inimi, încheiată cu scopul unei fericiri tot mai depline, și, prin urmare, știrbirea independenței personale prin legăturile iubirii, este privită cu suficiență. Libertatea necondiționată în relațiile matrimoniale — aceasta este filozofia cea mai potrivită pentru modul în care înțeleg ei viața.

Toți nutresc o silă instinctivă față de muncă. Pentru Zrębski, grajdul iepelor, amenajat ca un salon, constituie toată viața. Aici își mulțumea sentimentele patriotice, iubind mîncarea, îmbrăcămintea și purtarea englezească, aici își afla onoarea cîștigată de iepe la curse, știința, deși nici-cînd nu studiase nimic afară de ultimele pagini din „Times”, minunăția porterului, suculența biftecului și rasele de cai. Și tot aici își îndeplinea obligațiile cetățenești, căci cum ar fi putut sluji mai bine umanității decît zăcînd pe o canapea, fumînd, bînd porter și delectîndu-se cu vederea celor

două iepe dublate de oglinzile din perete. Pentru a sublinia lipsa totală de vreo preocupare folositoare, scriitoarea inserează abil impresia grăjdarului Dawid, adus special de Zrębski din Anglia, pentru a-i îngriji iepele. Anglia, milord, îi spune el lui Zrębski, este țara muncii permanente, a fabricilor și a comerțului, a meșteșugurilor și a politicii. Când am venit aici, mi s-a părut că am intrat într-o țară în care curge laptele și mierea, în care nimeni nu face nimic. La observația lui Zrębski că și aici sînt unii care muncesc, Dawid spune că în Anglia muncește toată lumea. Chiar lordul Dudley călătorește în străinătate în scopul îmbunătățirii proprietăților sale și face politică. La moșie ia măsuri pentru sporirea veniturilor: a asanat o mlaștină pentru pășuni, a deschis o mină de cărbuni și școli pentru cei care nu pot merge la cele publice, a construit un steamer care duce cerealele vecinilor la Londra. Întrebat de Zrębski ce fac în Anglia tinerii care se plictisesc, Dawid răspunde cu substrat că își trag un glonț în cap.

Dar nu numai atît. Disprețul lor pentru activitățile utile se extinde suveran și asupra oamenilor care le îndeplinesc: literați, doctori, avocați, și ingineri, chiar dacă au nevoie de serviciile lor. Sînt nespus de bucuroși că printre ei nu se află nici unul dintre aceștia, care să le umbrească buna dispoziție. La cina amintită, Graba le înfățișează ditirambic scopul vieții lor: „Cu toții sîntem copiii liberi ai naturii, înțelepți formați la sinul delicțiilor vieții. Oamenii ale căror nume le-am rostit mai înainte, constatînd cu bucurie că nici unul nu se află printre noi, sînt creați doar pentru a ne sluji pe noi. Ei au munca, noi bucuria vieții. Ei să-și ascută condeiele, să prepare mixturile, să construiască poduri și să debiteze de la catedră baltiverne savante, iar noi să veselim lumea cu clinchetul paharelor și ecoul sărutărilor. Ei constituie plebea omenirii, asemănătoare șobolanilor muritori de foame printre vrafurile de cărți pe care nu pot să le roadă, noi sîntem eliberatorii măriți, strălucitorii patricieni ai civilizației. Ei întunecă lumea cu visurile și învățăturile lor prostești, noi o luminăm prin veselie și libertate”.

Chiar dacă în anume cazuri unii dintre ei mai păstrează rămășițe ale unei etici a sentimentelor, o dată prinși de fascinația lui Graba, nu se mai pot smulge din vîrtejul ameteitor. Stanisław Kłóński își iubește soția, nu vrea s-o facă să sufere, dar sarcasmul lui Graba îl reduce de fiecare dată fără greș la masa de joc, unde își pierde banii. Lui Tozio îi pare sincer rău de verișoarele sale, încearcă să se apuce de învățătură sub înrîurirea surorii sale, Ryta, dar totul e zadarnic. Și el și Kłóński sînt incapabili de a persevera într-un efort susținut. Instrucția primită i-a pregătit pentru altceva. Prietenii îi servesc regelui neincoronat ca suită, dar și ca mijloace de a-și procura „onest” sumele necesare. Nimeni nu i se poate împotrivi acestui demon; toți i se destăinuiesc, cerîndu-i sfaturi. Pe Celina, care îndrăznise să fie de altă părere în chestiunea mariajului și să-l avertizeze pe Stanisław în contra lui, o pedepsește hotărît, stricîndu-i reputația. Povestește tuturor că Celina l-ar privi cu interes pe Zrębski, acesta își înteește vizitele, Kłóński e distrus, iar lumea dezorientată. Pentru orgiile fastuoase Graba și ai lui își recrutează soțiile și prietenele fie dintre aristocratele cu zestre mare, ca Celina, fie dintre tinerele frumoase și oneste, dar fără avere,

precum Kamila, fie, în sfârșit, dintre superficialele de felul mamei lui Tozio Siabecka, o băbătie care dorește să întîrzie penibil de mult în anii tinereții. Femeile cu preocupări pozitive, ca Ryta Siabecka, constituie podoabe rar întîlnite în saloanele lor.

Profiluri feminine apropiate conceptual de Graba și tovarășii săi reprezintă doamna Luiza, din nuvela cu același nume, ori Ewelina Krzycka din *Dobra pani* (*Doamna cea bună*, 1882). Luiza Wielogrońska a venit de la Paris să-și aranjeze treburile moșiei, lucru care-i provoacă o „silă ucigătoare”. Ca și pe Zygmunt Korczyński, câteva minute de conversație despre interese o înspăimîntă. Ca să trăiască „modest” are nevoie de douăzeci de mii de ruble, iar avocații însărcinați cu clarificarea veniturilor îi promit doar pe jumătate. Crede că viața este prea scurtă pentru a exista o fericire deplină. Este uimită cînd avocatul îi spune că este fericit, avînd o profesie în care are de-a face cu procese, coduri penale, afaceri bănești sau criminale etc. Îndemnată să-și aleagă o îndeletnicire folositoare, refuză contrariată, spunîndu-i că a încercat în pictură și muzică, dar n-are talent. Pentru a culturaliza copiii satului se crede prea săracă, iar pentru a-și mări veniturile, n-ar ridica un deget, preferînd să moară de foame, decît să-și materializeze suflul. Moșia Żmurowyszczyna o interesează doar sub aspectul dărăpănării ei, care-i amintește simplitatea naturii primare. Este mereu în căutarea unui ideal. Are nevoie, ca Emilia Korczyński, de sentimente viforoase. Citește cărți senzaționale, romane englezești cu îngeri și trandafiri în titlu, meditațiile lui Lamartine etc. Discută dezinvolt despre artă, preferîndu-l pe G. Doré realistului Gavarni, ale cărui cerșetoare o fac să simtă mirosuri fetide. Dramele reale n-o interesează, fiindcă fiecare poartă în el o dramă, astfel că e mai bine ca prin artă să ne transportăm în sferele ideale ale sentimentelor pure și ale fericirii neîntinate. De aceea citește cu plăcere *Paradisul* lui Dante, respingînd *Infernul*. Prezentarea acestui epigonism romantic este pigmentată cu o ironie fină, dar amară, din care nu lipsește, parcă, o anume părere de rău pentru posibilitățile omenești irosite. Cazuriasemănătoare din acest punct de vedere sînt și poezii salonarzi caricați în Janusz Kwiliński din *Ostatnia miłość* și Convalius Convaliorum din *W klatce*.

Din lipsa unei activități constante care să le consume energiile afective, Luiza Wielogrońska și Ewelina Krzycka manifestă din cînd în cînd nevoia unei generozități sentimentale, care se descarcă în acțiuni filantropice. Binefacerile lor, neavînd un punct de plecare într-o înșușire organică a ființei lor și, pe de altă parte, nefiind susținute de înțelegerea cuvenită, sînt mai mult o poză conformă uzanțelor lumii alese și, de aceea, nu au rezultatele așteptate. Unui copil aproape leșinat de foame Luiza îi dă bomboane. Nștiind cine trebuie ajutat și cine nu, Luiza alimentează cu bani din belșug pe trei colportoare care-i capătă grațiile prin lingusiri de tot felul: Krzaczkowska, Mięcicka și Kuniewiczowa. Pentru Ewelina Krzycka cei ajutați, indiferent dacă sînt copii, oameni maturi sau animale, sînt doar niște favoriți temporari ai efuziunilor ei sentimentale. Din această pricină intențiile ei, momentan din cele mai bune, sînt urmate de:

regulă de intense drame omenesti. În simpatia ei au ținut rindul șleah-cianca Czernicka, pînă la urmă expediată la garderobă, un conte, un preot, apoi un papagal, cățelul Elf și Hela, pe care o ia de mică și o crește în luxul bogăției, ca în clipa în care se arată interesată de un artist italian s-o trimite înapoi în sărăcie, cu cincizeci de ruble anual. Așadar intervențiile ei, guvernate de capricii efemere, aduc mai mult rău decît bine. Pentru ele însă este important să-și știe conștiința împăcată față de durerile semenilor și să-și satisfacă plăcerile.

Superioritatea grupului alcătuit de Graba și prietenii săi, de Luiza, Elwelina și alții asemenea lor, vaduraatita timp cît mai au încă bani care să le asigure huzurul. Strălucirea lor este meteorică. În clipa cînd izvoarele, nu prea bogate, din care își extrag aurul vor seca definitiv, căderea lor va fi bruscă și totală. Societatea, neavînd nevoie de ei, îi va conduce inexorabil spre periferie. Autoarea confirmă această ipoteză prin perspectiva în care evoluează fiecare dintre ei. Steaua lui Graba se întunecă tot mai mult, căsnicia lui Kłóński atîrnă de un fir de ață, Tozio face împrumuturi la cămătar, Ewelina e veșnic nemulțumită, iar Luiza este înclinată după ani într-o biserică din Italia, interogînd patetic divinitatea de ce suferă, deci tot căutîndu-și idealul ezoteric, pe care nu-l găsește nicăieri. Prăbușirea acestor luciferi este însoțită de ridicarea spectaculoasă a oamenilor utili ai noului secol: medici, ingineri, avocați, literați, moșieri luminați etc. Autoarea închină adevărate osanale inginerului atotputernic. În romanul *Ostatnia miłość* inginerul Rawicki își slăvește profesiunea, evidențiîndu-i progresul infinit: „Primele nevoi ale omului l-au făcut inginer, iar aceste nevoi nu se vor sfîrși niciodată, fiindcă societatea merge mereu înainte. Fie progres, fie mișcare numai, lumea va avea totdeauna trebuință de inginer.

El va străpunge pămîntul pînă la antipodi, va duce oamenii globului nostru pe o altă planetă, dacă aceste minuni vor putea fi înfăptuite de umanitate (...). Pentru că inginerul reprezintă întreaga omenire în tendințele ei continue spre tot ce este măreț, frumos și bun”.

O altă categorie de nobili, ancorați nu de mult în realitatea orășenească, este a celor care și-au părăsit de nevoie locurile de baștină. Unora li s-au luat moșiile, ca mamei Kamilei, iar alții au vîndut tot, nemaiputînd face față ruinei, ca surorile Jedliński. Marta Świcka, din romanul *Marta*, a venit la oraș prin căsătoria cu un funcționar. În marea lor majoritate, acestea au rămas demne, căutînd să se descurce în viață printr-o muncă cinstită și un trai modest. Kamila este profesoară la un pension și din salariul primit își întreține și mama. Din nefericire, nu totdeauna pot să capete o slujbă corespunzătoare posibilităților proprii foarte reduse. Marta Świcka, prin care Orzeszkowa ilustrează artistic toate ideile cuprinse în articolul *Kilka słów o kobietach*, combătînd totodată soluția idilică sugerată de J. Chryzostom Zachariasiewicz (1825-1906) în romanul *Pszczola*, potrivit căreia nenorocirea femeilor se datorește doar insuficienței lor iubiri față de bărbați, după moartea soțului rămîne cu fetița fără nici o sursă de subzistență. Știe puțină franceză și muzică, are oarecare înclinații la desen, dar nu găsește nicăieri o slujbă din cauza pregătirii superficiale și a obiceiurilor înstăpînite. În cele din urmă ajunge să fure bani pentru a-și

salva fetița bolnavă, e văzută și, urmărită, se sinucide, aruncându-se sub un omnibuz. Deci nu este de ajuns ca femeia să-și iubească soțul. Marta, din respect și dragoste pentru răposat, refuză propunerea unei prietene (din copilărie, Karolina, de a fi întreținută lui Oleś, vrea să-și păstreze cinstea și renunță cu mari chinuri, elevate viguros de autoare, la onestitatea principiilor de comportare. Vinovată este societatea care n-a pregătit-o de ajuns pentru nici un domeniu de activitate. Alții se descurcă, o vreme, trăind din procentele sumelor salvate, ca fetele Jeldiński. Toate însă, mai devreme sau mai târziu, cad victime naivității și lipsei lor de pregătire pentru viața aspră, pe care sînt silite s-o ducă. Kamila ajunge în seama unui monstru, ca Graba, zestrea surorilor Jedliński este tocată de verișorul Tozio, iar Marta Świcka este venal exploatată de proprietara unui atelier de croitorie.

Nu puțini sînt cei care s-au deplasat la oraș cu speranța că se vor îmbogăți aici, revenind la situația de odinioară. Marian Dębski, din romanul *Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, este inteligent, ambițios și cu voință de muncă. Termină liceul, apoi Facultatea de drept, după care intră secretar la secția civilă și criminală a unei judecătoreii. Face tot ce-i stă în putință pentru a ajunge judecător, dar drumul ales de el nu-l va conduce niciodată la împlinirea visurilor. Este aspru cu subalternii, drept și sirguincios, dar vrea să-și ajungă scopul prin muncă cinstită. Deși capătă titlul de candidat în științe juridice, este dat la o parte de alții cu relații și fără scrupule. Insuccesul lui Dębski atestă dezamăgirea scriitoarei față de relațiile sociale care frînau valorificarea capacităților productive ale oamenilor. Romanul apare, de fapt, în 1882, cînd ciocnirile dintre proletariat și patroni erau destul de avansate pentru a determina unele semne de întrebare în mintea scriitorilor care se afiliaseră programului burgheziei. Calea cea mai sigură către bani și funcții înalte o indică Orzeszkowa mai târziu, în 1896, în nuvela *Liśc uschły*, prezentînd portretul parvenitului Garski. Nu se căsătorește cu Władysława, pentru că el are un capital prea mic, iar ea o singură moșioară. Vine la oraș, unde ajunge redactorul șef al unui ziar politic. Pe fața-i scheletică i se citește inteligența, lăcomia, lingusirea, lipsa de personalitate, josnicia, numai sinceritatea și prostia nu. Îi interzice unui tînăr naiv să scrie în gazeta lui despre etica general umană și judecarea lucrurilor de pe poziții superioare, despre legile istorice și măsurile dreptății, toate probleme de care se ocupă decalogul, preoții, poeții și pensionarele „Noi, oamenii pozitivi, dintr-o bucată, nu știm și nu vrem să știm nimic afară de trei lucruri care sînt: faptul, cifra și afacerea (. . .) În asta intră politica, finanțele, industria, progresul, într-un cuvînt, întreaga lume, contemporană, întregul modernism”. În concluzie, abdicarea de la orice precepte morale. La cele trei cuvinte vrăjite adaugă doar forța, și viața îi este completă. Trăiește în risipă, *Lied, Weib und Wein* e un dicton ce-i vine des pe buze, joacă pasionat la bursă, visînd lovituri spectaculoase, de proporții americane. Se însoară cu fiica unui potentat al zilei, ea de treizeci de ani și urîtă, el „om de viitor”. Acum e bogat și speră ca prin intervențiile socrului să intre deputat în parlament. Dacă Marian Dębski ar fi luat în căsătorie pe fiica șefului, ar fi ajuns repede judecător.

Și Garski a avut idealuri, dar a renunțat la ele, deoarece unicul mod de a deveni „übermensch” este să te închini celor patru semize: faptul, cifra, afacerea și forța, lepădându-te de biiguielele despre morală, iubire, datorii sociale etc. Depresiunea ideologică, declarată în prefața volumului de nuvele *Melancholity*, este vizibilă și în *Liśc uschty*. De altfel nuvela apare la numai un an după prefață. Înfațișarea critică a urmărilor dezvoltării burgheze, urmări triste, la care scriitoarea nu se aștepta, dovedește că Orzeszkowa n-a înțeles în toată complexitatea esența relațiilor capitaliste, pe care nu le-a negat hotărît, sperînd că totul se va îndrepta prin promovarea valorilor morale.

Un aspect al vieții citadine asupra căruia interesul Orzeszkowej întirzie îndelung este cel al lumii pe umerii căreia se simte cel mai mult apăsarea socială. Condeiu scriitoarei scotocește neobosit prin ungherele obscure ale urbei, scoțînd la iveală zbuciumul dramatic și nevoia de ajutor pentru satisfacerea necesităților elementare ale traiului. Creația nuvelistică, îndeosebi, abundă în vieți ofilite prematur de veșnica grijă a zilei de mîine, care atinge straturile de jos ale populației orășenești. Ca și Bolesław Prus, scriitoarea se străduiește să înlăture zgura pe care sărăcia a depus-o pe sufletele celor neajutorați, să-i lumineze dinspre interior, reliefindu-le valorile etice, dar, în același timp, stăruind și asupra unor deprinderi care le îngreuiază traiul. Își extrage subiectele, cu o predilecție evidentă, din viața anodină și trudnică a femeilor. Multe sînt profesoare de casă, ca domnișoara Antonina, din povestirea cu același titlu, sau ca Janina, din nuvela *Julianka*. Și una și alta nădăduiesc mereu într-o situație mai bună, dar anii se scurg și bătrînețea bate la ușă, fără să fi adusvreo schimbare. Lecțiile din ce în ce mai puține, concurența tot mai mare și, ca urmare, retribuția tot mai mică, le conduc inexorabil spre un final nefericit. Singure, fără un suflet care să le încălzească ultimele clipe, sfîrșesc prin spitale, ca domnișoara Antonina. Uneori posibilitățile intelectuale le fac să nutrească visuri pe măsura unui ideal. Antonina spera să facă parte dintr-o familie, să iubească și să fie iubită, dar țelul de căpetenie al vieții ei a fost acela de a-și îmbogăți continuu cunoștințele, de a deveni o intelectuală. Pentru aceasta se impunea o muncă riguros organizată și îndreptată pe o direcție precisă. Eforturile Antoninei se consumă în gol, deoarece sînt canalizate pe drumuri greșite. La început a pierdut multă vreme străduindu-se să dezlege tainele strategiei militare, apoi să înțeleagă filozofia germană. În cele din urmă, bolnavă, își vede nonsensul strădaniei, lipsa ei de utilitate și se resemnează. Aspirațiile frînte ale Antoninei sugerează necesitatea unor îndrumători care să dirijeze dragostea celor dornici de învățătură pe făgașele potrivite, asigurîndu-le astfel realizarea.

Intenții folositoare, zădărnice de legile sociale rău alcătuite, sînt și cele ale Ioanei Lipska, din nuvela *A . B . C . .* (1886). Fiică a unui profesor decedat după destituire, pentru a-și ajuta fratele tuberculos, care avea o leafă derizorie, Ioana adună copiii vecinilor nevoiași și îi învață carte. Face astfel un triplu serviciu : părinților care n-aveau bani pentru instituțiile pedagogice ale statului, copiilor, pe care încerca să-i ferească de perspectiva sigură a maidanului, și ei însăși, căci răsplata

primită, în bani sau în natură, uşura multe greutăţi ale gospodăriei. Ioana este însă pîrită că nu posedă certificarea oficială a unei pregătiri corespunzătoare, este judecată şi, cu toată apărarea din partea celor ajutaţi, este condamnată la o amendă de 200 de ruble ori la trei ani de închisoare. Desperat, Mieczysław Lipski se împrumută şi depune banii, deşi Ioana îl roagă s-o lase să facă arestul, căci împrumutul constituie pentru el ruina totală. O critică a dreptului burghez conţine şi nuvela *Człernasta Cześć*. Teodora Koniec, fata unui grădinar aspru, dar drept, face toate treburile casei de la vîrsta de opt ani, cînd i se îmbolnăveşte mama. Îşi îngrijeşte fratele mai mic şi tatăl bolnav, neputînd să meargă la nici o şcoală, căci o femeie trebuie să fie, conform opiniei timpului, o bună gospodină şi atît. Mai tîrziu creşte copiii fratelui, a cărui soţie se ţinea de distracţii adulterine, şi aşteaptă de 18 ani — acum avea 38 — întoarcerea unui tînăr pentru a se căsători. Urită de cumnata sa, Teodora vrea să se mute în altă parte, dar legea nu-i acordă decît a 14-a parte din averea moştenită de fratele Klemens de la părinţi. Nedreptatea juridică a Teodorei, într-o epocă în care problema emancipării femeilor era în mare vogă, este întărită de autoare prin sfîrşitul trist al personajului. Logodnicul iluzoriu se întoarce bogat, dar se căsătoreşte cu Helka, sora mai tînără a cumnatei Teodorei, aceasta fiind izgonită într-o mansardă cu chirie, unde va lincezi cu teama că va muri singură. Anna Derszlak, din romanul *Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, are un destin asemănător. Iniţial brodeză, apoi spălătoreasă, îşi iroseşte viaţa pentru ca fratele să înveţe carte. N-a vrut să se căsătorească tot din această pricină. Bolnavă de oftică, îmbătrînită de muncă şi necazuri, îşi vede şi ea speranţele distruse. Fratele nu reuşeşte să ia bacalaureatul şi pleacă la Varşovia, unde, intrînd în mişcarea socialistă, este arestat.

Dar, cu toate că lipsurile materiale împiedică dezvoltarea sentimentelor omeneşti, acestea înfloresc impetuos, în ciuda tuturor opreliştilor. Teodora Koniec, izolată în mansarda ei sărăcăcioasă, tricotează diverse obiecte de îmbrăcăminte pentru copiii lui Klemens, doar pentru ca aceştia să ştie că au undeva o mătuşă care se gîndeşte la ei, iar Anna Derszlak şi-a sacrificat tinereţea şi sănătatea pentru ca singuru-i frate să ajungă un om căpătuit. Tot aşa Janina, mama Juliankăi, îndură chinuri neomeneste cînd este obligată să-şi părăsească fetiţa la voia întîmplării, iar Marta Świcka ajunge să fure pentru a-şi scăpa copila bolnavă. Viaţa Antoninei, Teodorei, Annei Derszlak etc., luminată de prea puţine clipe însozite, dominată, în schimb, de suferinţă, se scurge fără a lăsa urme vizibile pentru ceilalţi. Orzeszkowa îşi exprimă undeva convingerea că în istoria umanităţii există poate o contribuţie, oricît de neînsemnată, pe care au adus-o tocmai aceste fiinţe care au trăit şi au pierit în anonim, departe de zgomotul şi strălucirea celebrităţii.

Nu mai puţin demnă de compătimire este soarta slujnicilor aflate la discreţia unor stăpîni care, nu de puţine ori, abuzează de poziţia lor favorabilă. Franka din *Cham* îşi plînge astfel nenorocirile în faţa bătrînei Marcela, fostă slujnică : „N-am cîştigat nimic, n-am rămas cu nimic de la nici o familie la care am slugărit (...). Cînd m-am îmbolnăvit, m-au aruncat într-un spital, iar cînd m-am măritat, am avut doar trei zdrenţe

de cămăși. Ce lume ! Trăzni-o-ar ! Ce oameni ! De i-ar înghiți pământul !". Aproape cu regularitate, în casele unde slujesc, se găsește câte cineva care să ademenească fără remușcări pe tinerele fete, ca apoi să le părăsească. Marcela a fost metresa unui stăpîn care, sărăcind, a plecat la oraș, lăsînd-o fără nici un sprijin. Mama Marysiei, din nuvela *Sielanka nieróžowa* (*Idilă sumbră*, 1878), a fost și ea înșelată și părăsită cu un copil. Greutățile materiale sînt așa de apăsătoare, încît nasc o tendință de uitare măcar pentru o clipă, de evadare cu orice preț. Așa explică Orzeszkowa, în parte, apariția beției printre femei. Căderea lor este cu atît mai sigură cu cît se găsesc totdeauna codoașe bătrîne, de felul Wierzbowej, din nuvela pomenită, care să le împingă pe calea pierzării. În schimbul unor bacșișuri grase, Wierzbowa furnizează cu zgîrcenie „slujbe” femeilor decepționate și foarte sărace și organizează beții ordinare în propria-i casă. Pe mîna ei vor încăpea mama Marysiei și Marysia însăși, cînd va ajunge la vîrsta la care va putea să muncească. În cea mai mare parte, slujnicele sfîrșesc prin a îngroșa rîndurile cerșetorilor, al căror calvar este descris citeodată cu pasta întunecată a naturalismului, revendicînd înțelegerea și sprijinirea lor. Ca Julka din schița *Kto je rozsądzi* ? (*Cine le va judeca* ? 1906), care-și bate cățelul pentru a-i smulge un os cu puțină carne găsit prin gunoaie, sau ca Mikołaj, fostul vizitiu din povestirea *Przygoda Jasia* (*Aventura lui Jaś*, 1889), care a învățat să bea, așteptîndu-și în ger stăpînii de la petreceri. Pînă și printre acești dezmoșteniți, împinși pe treapta cea mai de jos a societății, se întîlnesc mărgăritare omenești de o strălucire impresionantă. O fostă soție de judecător, ajunsă cerșetoare la bătrînețe, își împarte agoniseala din mila oamenilor cu orfana Juliana, pe care o primește în cololonul în care dormea. Mai mult chiar. Se străduiește să dezvolte în suflul fetiței dragostea de oameni, o învață se se ferească de a începe să cerșească, pentru că se va obișnui și va fi pierdută. Va cersi ea pentru amîndouă. Cînd asemenea sacrificii și învățăminte dezinteresate sălășluiesc în cea mai neagră mizerie, ele sînt cu adevărat pilduitoare.

Printre obișduiții orașului nu apar de loc proletarii industriei, fapt explicabil prin vederile pozitiviste ale autoarei. În *Zygmunt Ławicz i jego koledzy*, socialistul Derszlak face o dată aluzie la ei, cînd îl ceartă pe Ławicz că vrea să inventeze vreo mașină „care să ajute capitalului să asuprească munca”. Se întîlnesc, e adevărat un prea des, muncitori de profesii diferite, precum cusătoresele exploatate de Szwejcowa, în romanul *Marta*, sau tînărul Michalek, zidarul din nuvela *Romanowa* (1884). Pentru angajatele Szwejcovej, provenind din mica nobilime funciară ori din funcționăria de jos, Orzeszkowa vede îndeptarea în pregătirea lor corespunzătoare, pentru a ocupa funcții mai avantajoase, iar pentru tinerii ca Michalek cărora, dacă s-ar ține de treabă, meseria le-ar asigura îndestularea, dovadă maistrul Chlewiński, recomandă înființarea de către stat a unor instituții în care tinerii să-și petreacă cu folos timpul liber, în loc să se apuce de beție.

Și, cu mijloacele materiale de care dispun, mai mult decît reduse, nu este greu de presupus că educația copiilor cel mai adesea nu va fi încredințată nimănui. Crescuți în deprinderile maidanului, veșnic înfomețați,

vor cădea cu ușurință pradă tentațiilor din afara legii. Dacă fetele, ca Marysia ori Juliana, vor alimenta prostituția, în cazul când nu se mulțumesc să trăiască din cerșit, băieții săvârșesc delictе juridice, care au ca rezultat îndepărtarea lor din societate prin pedeapsa cu închisoarea. Wladek din *Sielanka nierózowa* încearcă să fure, ucenicul din *Chochlik-psotnik* dă foc la atelierul maistrului la care lucra și ard casele din împrejurimi, Mchalek din *Romanowa*, în stare de ebrietate, provoacă scandaluri și insultă pe șeful de poliție etc., delictе pentru care cu toții vor fi condamnați la mulți ani de penitență. O soartă asemănătoare îl așteaptă și pe flăcăul din *Trzy chwile* (*Trei clipe*) care, rămas orfan și dat afară din școală, unde luase numai note mari, la 14 ani aruncă cu pietre într-un candelabru dintr-o clasă luminată și fuge. Fărădelegile comise, mai mici sau mai mari, nu se datoresc unei naturi dotate prin excelență cu înclinații lombroziene. Acești răufăcători, mulți încă minori, exteriorizează între ei gingășii afective care contrazic orice supoziție de acest fel. Suferința Marysiei întrece orice limite când aude că Wladek a fost prins furind și arestat, Michalek este sincer îndurerat deuciderea cînelui credincios, iar Julianka, dintr-o bunătate mai mult instinctivă, iartă pe Antek care o tortura.

Nefericirea vieții lor a fost cauzată în principal de lipsa unei instrucții organizate, care să crească din ei oameni integri, folositori colectivității. De aceea Orzeszkowa va reclama de la societate înființarea de școli de cultură generală și profesionale, care să cuprindă și să îndrume formarea acestor cetățeni în devenire. Adesea adevărații vinovați sînt oameni fără conștiință, care pentru plăcerea unei clipe, au sacrificat viața întregii. Aproape toți asesorii din *Chochlik-psotnik*, cînd trebuie să condamne pe ucenicul acuzat, își amintesc fără voie că în tinerețe au sedus și au abandonat tinere, al căror fiu ar putea fi delicventul. În consecință, cînd curtea îl declară vinovat, autoarea face să cadă ca un trăznet din înălțimi întrebarea spiridușului buclucaș: „Cine?”.

În rîndul năpăstuiților citadini pot fi integrați și funcționarii de pe treptele inferioare ale instituțiilor publice. Mieczysław Lipski are o slujbă mărunță la finanțe, pentru care primește un salariu ce îi ajunge cu greu Ioanei să întrețină gospodăria, determinînd-o să încerce a-l ajuta. Cit de firavese întresurselelor băneștiu mărturisesc boala lui de piept și modestia cu „aparențe” de sărăcie a modului în care trăiesc. Nu mai puțin sugestivă este viața lui Zygmunt Ławicz ori a lui Kwira, amîndoi copii la o judecătorie. Ławicz stă într-o mansardă și timp de 9 ani și-a risipit energia tinereții în sensul unui ideal apropiat de cel al Antoninei. S-a amăgit tot timpul cu gîndul că „lumea e minunată, dacă în ea apar oameni și idei mari, iar mintea care le cunoaște nu poate să piară”. Își perfectează singur cunoștințele de latină, franceză și germană, citește mult în domeniul fizicii, fiind pe cale să inventeze ceva ce a fost deja inventat, apoi vrea să scrie o carte care a fost, de asemenea, elaborată de altcineva mai competent în materie. De fiecare dată Ławicz nu se descurajază, pornind cu forțe și sacrificii noi pe alt drum. În condițiile în care lucrează, oricum lipsite de planificare, intențiile lui sînt himerice, de aceea vor eșua, ca și ale Antoninei. Zenon Derszlak îl ceartă pentru că munca lui țintește doar o fericire

personală, iar practicul și calculatul Marian Dębski pentru lipsa de precizie a țelului propus. Orzeszkowa subliniază aceste aprecieri, lăsînd personajul să se zbată în mizerie atîta timp cît se hrănește cu visuri egoiste. Într-o schiță, *Gdzie szczęście?* (*Unde-i fericirea?*), autoarea opina, prin spusele unui moșneag, adresate bogatei, dar plictisitei Cécilia Metella, că fericirea se află în slujba celor mulți și suferinzi, în munca pentru ei. În aceeași direcție se realizează și semnificația fanteziei dramatice *Sen Abarysa* (*Visul lui Abarys*, 1887), în care eroul, ademenit de veselia spumoasă a nimfei pîrului și de munca încordată a spiritului focului, optează pentru cea din urmă. Viața lui Ławicz se schimbă într-adevăr, atunci cînd, ascultînd sfaturile comisionarului Rębko, începe să iasă în lume, se căsătorește cu nepoata acestuia, vîioaia șleahciancă Franka, și slujește ca apărător în procese de importanță mai mică, într-un cuvînt, cînd devine practic. După cîțiva ani, situația lui materială nu este dintre cele de vîrf, cum visa odinioară, este însă destul de confortabilă pentru el și folositoare pentru alții. Ławicz amintește, ca problematică, de Wokulski din *Lolka* (*Păpușa*) lui Prus, numai că acesta este realizat mult mai complex.

O viață și mai întunecată duce Kwira. Logodit de 12 ani cu Anna Derszlak, și-a unit eforturile pentru ca Zenon Derszlak să ajungă doctor. În mansarda în care locuia, crește canari pe care îi vinde, scoțînd astfel banii pentru uniforma școlară. Așteptarea îi este zadarnică. Zenon este arestat, Anna moare de oftică, iar Kwira se idiotizează tot mai mult. Suferința lui tăcută găsește ieșire doar în întrebări evazive de felul: „De ce ne-am mai născut?”. Autoarea a văzut pe bună dreptate cauzele mizeriei în societate, dar schimbările care trebuiau înfăptuite le-a indicat după rețetele burgheziei pozitiviste. Slabe luciri intuitive manifestă Orzeszkowa prin personaje ca Zenon Derszlak, care știe că lumea este rău încheată și dorește s-o schimbe, dar, din păcate, aceste embrioane socialiste nu sînt dezvoltate pînă la capăt, nici măcar ca la B. Prus în fragmentul *Przemiany* (*Transformări*), fiindcă scriitoarea a văzut în socialiști doar niște intelectuali anarhiști, care umblă să distrugă totul, fără a pune nimic în loc.

Cercetarea lumii care populează beletristica Orzeszkowej nu poate fi încheiată fără a aminti, chiar dacă numai în treacăt, operele consacrate minorității semite. În romane ca *Rodzina Brochwiczów*, *Eli Makower*, *Meir Ezofowicz*, *Mirtala* ori în nuvele precum *Silny Samson*, *Gedali*, *Vezige Rotszylldówna* (1890) ș.a., autoarea proiectează dinăuntru ulița evreiască. Racilele încuibate printre ei provin mai mult din intoleranța religioasă, spre deosebire de umili arieni, la care întunericul și sărăcia se datorau, credea Orzeszkowa, în primul rînd neștiinței de carte. Autoarea denunță prejudecățile mistice care îi izolează aproape total de naționalitatea autohtonă, împiedicîndu-i de secole să evolueze, și reliefează necesitatea încadrării lor în progresul general al științelor pozitive, prin asimilarea culturii laice (*Meir Ezofowicz*). Exceptînd aspectul național al problemei, căruia trebuie să i se acorde o înțelegere deosebită, viața populației evreiești impune din partea statului intervenții în genere asemănătoare cu cele pe care le întreprinde pentru îmbunătățirea condițiilor de trai ale tuturor proscrisilor sociali.

Literatura Orzeszkowej oferă astfel o imagine implinită și complexă, care se suprapune realității circumscrise. Diversitatea problemelor abordate în publicistică și ilustrate artistic, autenticitatea relațiilor de viață în medii diferite, veridicitatea caracterelor, critica cu implicații profund umanitare a aspectelor negative și nivelul artistic ridicat al celor mai multe opere i-au asigurat pe merit scriitoarei un loc de seamă printre valorile clasice ale literaturii polone.

Résumé

Dans son étude monographique, l'auteur expose d'une manière systématique et descriptive la vie et l'œuvre de la femme-écrivain polonaise Eliza Orzeszkowa. Le travail est divisé en quatre chapitres. Le premier, *Esquisse biographique*, est un petit médaillon bio-bibliographique, alors que le deuxième, *La publicistique*, traite des idées économiques, sociales et esthétiques — d'aspect « positiviste » — pour lesquelles Orzeszkowa a milité, par son activité artistique et publique, sa vie durant. L'analyse proprement dite de l'œuvre littéraire débute par le troisième chapitre, *Le monde rural*, et continue par le quatrième, *Mosaïque citadine*. Ces dernières deux parties de l'étude mettent en évidence le tableau social qu'Orzeszkowa a reflété avec des tendances critiques et instructives dans ses nouvelles et ses romans.

MIHAIL ȘOLOHOV ȘI LITERATURA CONTEMPORANĂ¹

DE

M. NOVICOV

În deplinătatea puterilor creatoare (a împlinit nu de mult abia șazeci și cinci de ani), Mihail Șolohov a și intrat în categoria scriitorilor al căror nume se va rosti cu certitudine și în viitor ori de câte ori cineva va dori să enumere pe cei mai mari artiști ai lumii. E un titan. Iar constatarea impresionează cu atât mai mult dacă ne gândim că gloria l-a încununat pe Șolohov îndată după apariția primelor două volume ale *Donului liniștit*, când autorul abia împlinise 23 de ani. E încă un „miracol” care confirmă inepuizabilele resurse ale literaturii ruse.

Vigurosul talent al lui Șolohov e recunoscut pe toate meridianele globului. Operele sale, de la *Donul liniștit* până la *Soarta unui om*, au fost traduse în nenumărate limbi, iar despre valoarea excepțională a creației șolohoviene s-au pronunțat scriitorii de prestigiu, critici literari, sute și mii de cititori². Printre acei care n-au precupețit cuvinte de elogiul la adresa romanelor lui Șolohov se numără H. Wells, R. Rolland, L. Feuchtwanger și alții³. Acesta din urmă, cunoscut prin caracterul în general circumspect al aprecierilor sale critice, scria în 1937 în revista sovietică „Kniga i proletarskaia revoliuția”: „În mod deosebit un uriaș rol cognitiv l-au jucat romanele lui Șolohov, scriitor de o mare forță artistică. Aceste romane au dovedit cititorilor străini că scriitorul sovietic știe să observe cu obiectivitate și pe dușmanii săi, și propriile neajunsuri. « Donul liniștit » e o pinză de artă a unui mare maestru. În Europa acest lucru îl recu-

¹ Fragment dintr-o lucrare în pregătire.

² Datele privitoare la răspindirea și ecoul operei lui Șolohov în lume le-am găsit în studiul *Советская литература за рубежом* („Novli mir”, 1954, nr. 12) și în volumul *Произведения советских писателей в переводе на иностранный язык (1945 — 1953)*, Moscova, 1956, p. 259—262. Date și informații selectate am spicuit și din lucrările monografice închinat operei lui Șolohov, ca, de pildă: V. V. Gura, *Жизнь и творчество М. А. Шолохова*, Moscova, 1960 (p. 3—11); L. Iakimenko, „Тихий Дон” М. Шолохова, Moscova, 1958 (p. 3—13); M. Solfer, *Мастерство Шолохова*, Taškent, 1961 (p. 5—32). Răspîndirii operei lui Șolohov în diverse țări ale lumii au fost dedicate și câteva studii speciale din cele adunate în culegerea *Михаил Шолохов. Сборник статей*, Leningrad, 1956 (O. N. Šestinski, *М. Шолохов в Болгарии*, p. 212—220; V. D. Savički, *Произведения М. А. Шолохова в Чехословакии*, p. 221—228; T. A. Malinovskaia, *Произведения М. Шолохова в Китае*, p. 229—233; E. M. Pinus, *М. Шолохов в Японии*, p. 234—236; A. A. Dolinina, *Шолохов в Сирии и Ливане*, p. 237—242; M. D. Moriceva, *М. Шолохов в Скандинавских странах*, p. 243—249).

³ V. V. Gura, *vol. cit.*, p. 6.

nosc pînă și dușmanii Uniunii Sovietice”⁴. Mai entuziast, scriitorul olandez Theun de Vries compară forța epică a *Donului liniștit* cu cea a *Iliadei*, adăugînd : „niciodată n-am putut uita impresia puternică și dură pe care a produs-o romanul lui Șolohov asupra sufletului meu tînăr, plin de căutări”⁵. Că în persoana lui Șolohov nu putem să nu recunoaștem pe un clasic al literaturii universale, o admit azi toți, și susținătorii, și adversarii literaturii cu tendință socialistă. „Eu cred — scria cu ani în urmă scriitorul japonez Siro Hasegana — că acest roman despre marele fluviu este de pe acum recunoscut ca o operă clasică nu doar a literaturii sovietice, dar și a celei universale”⁶. Iar scriitorul danez Hans Kirk susținea cu explicabilă indignare : „Dacă există azi vreun scriitor care merită premiul Nobel, acesta e Șolohov, dar el nu îl va primi, după cum nu l-au primit Gorki și Nexö”⁷. În 1957, cunoscuta nuvelă a lui Șolohov *Soarta unui om*, la cîteva luni numai după apariția în „Pravda”, a fost tradusă în cele mai însemnate limbi ale lumii. Autorului i-au trimis telegrame de felicitări Remarque, Hemingway și alți maeștri ai scrisului contemporan⁸.

Înalta valoare artistică a operei lui Mihail Șolohov și-a găsit confirmare și în răsunetul pe care ea l-a avut în țara noastră⁹. Din numeroasele comentarii în care este scoasă în evidență însemnătatea operei lui Șolohov din punctul de vedere al istoriei literare, ne-au reținut atenția în special cele ale lui Cezar Petrescu și Perpessicius.

Primul, traducător al *Donului liniștit*, este, în mod explicabil, patetic : „Copil de nouă ani la izbucnirea primului război mondial, copil de doisprezece ani la dezlănțuirea revoluției, de aici pînă la tipărirea primelor cărți a fost pe rînd : calfă, voluntar, organizator al tineretului localnic, hamal, zidar, învățător înainte de a fi avut prea mult parte ca să fie elev, corespondent de gazetă, membru în primele echipe ale aprovizionării și totuși la nouăsprezece ani nuvelist, iar la douăzeci și trei de ani, mare romancier, cu cea mai vastă respirație epică printre toți scriitorii generației sale.

Prin ce miracol (se explică—M.N.) acest fenomen ?

⁴ L. Feuchtwanger, *Мои впечатления. Мои планы*, în *Книга и пролетарская революция*, 1937, nr. 2, p. 16, cf. V.V. Gura, *vol. cit.*, p. 6.

⁵ Theun de Vries, *Эпизоды о творчестве Михаила Шолохова*, în „Inostrannaia literatura” 1956, nr. 11, p. 183.

⁶ L. Iakimenko, *vol. cit.*, p. 4.

⁷ *Советская литература за рубежом*, în „Novli mir”, 1954, nr. 12, p. 236. Cineva ar putea obiecta că profeția nu s-a împlinit. Căci în 1965 lui Șolohov i s-a decernat premiul Nobel. Dar cu ce întîrziere ! Dealtfel politica juriului suedez de ignorare a literaturii militante destînga era prea cunoscută. Și a fost nevoie de aspre critici, de refuzul demonstrativ al lui Jean-Paul Sartre, ca dreptatea pînă la urmă să se facă.

⁸ L. Iakimenko, *vol. cit.*, p. 7.

⁹ Date destul de incomplete (pînă la 1959) privind traducerea operei lui Șolohov în românește și aprecierile apărute în periodice găsim în volumul *Literatura rusă și sovietică în limba română*, București, 1959 (p. 413—416 și 470—471). Mai recent tema a fost tratată în două studii valoroase ale lui Gheorghe Barbă : *Opera lui Mihail Șolohov în România (Înainte de 23 august 1944)*, în „Romanoslavica”, VI, București, 1962, p. 167—187, și *Opera lui Mihail Șolohov în România (după 23 august 1944)*, în „Romanoslavica”, X, București, 1964, p. 119—137.

Explicația e una singură. Asemenea rapsozilor populari de odinioară, prin glasul lui Mihail Alexandrovici Șolohov s-a exprimat încă o dată, din marile adâncuri ale norodului, geniul creator al norodului rus, geniul creator al acelor mulțimi fără număr și fără nume din trecut, din prezent și din viitor; geniul epic al poporului rus”¹⁰.

Cu aplicația de critic, făcînd uz de scara valorilor consacrate ale literaturii universale, Perpessicius îl ridică pe Șolohov tot atît de sus. Subliniînd de la bun început „consensul unanim al criticii de pretutindeni”, care „a văzut în *Pe Donul liniștit* o operă de proporții tolstoiene, un alt tot atît de dens *Război și pace*”¹¹, eruditul român, întocmai ca și alți exegeți ai operei șolohoviene, descoperă în cel mai cuprinzător roman al marelui literat sovietic două filoane principale: cel social și cel psihologic. Cu privire la primul, Perpessicius nu se îndoiește că „așa cum din opera lui Balzac Engels învâța mai multă economie politică decît de oriunde, nici un studiu ... nu poate concura cu romanul lui Șolohov” în analiza epocalului proces istoric al transformărilor „din viața și psihologia oamenilor în urma războiului și revoluției”¹², iar cu privire la al doilea ajunge la concluzia că „cuplul Axinia — Grigore se înscrie printre marile cupluri erotice ale literaturii universale”¹³.



Despre creația lui Șolohov s-a scris pînă acum destul de mult, operele lui fiind analizate din unghiuri de vedere diferite¹⁴. Totuși studiile și articolele consultate de noi ne-au condus la concluzia că, dintre variatele aspecte ale literaturii șolohoviene, pînă acum au fost investigate cu precădere două: conținutul social și măiestria artistică. Artă lui Șolohov a fost analizată multilateral, ca artă cuvîntului în sensul cel mai propriu al expresiei. Fără să neglijăm în cele ce urmează a precierile și concluziile obținute pe această

¹⁰ Cezar Petrescu, *Mihail Alexandrovici Șolohov, în Însemnări de căldor, reflecții de scriitor*, București, 1958, p. 404.

¹¹ Perpessicius, *Pe Donul liniștit, în Alte mențiuni de istoriografie și folclor, 1957 — 1960*, București, 1961, p. 387.

¹² *Ibidem*, p. 391.

¹³ *Ibidem*, p. 392.

¹⁴ Dintre lucrările fundamentale amintim cele deja citate de noi: L. Iakimenko, „*Тузый Дон*” М. Шолохова, Moscova, 1958; V.V. Gura, *Жизнь и творчество М. А. Шолохова*, Moscova, 1960; M. Solter, *Мастерство Шолохова*, Tașkent, 1961, precum și altele, ca: V. Goflenșefer, *Музаил Шолохов*, Moscova, 1940; I. Lejnev, *Музаил Шолохов*, Moscova, 1948; I. Lukin, *Музаил Шолохов, Критико-биографический очерк*, Moscova, 1952; A. F. Britikov, *Мастерство Музаила Шолохова*, Moscova-Leningrad, 1964. O bibliografie amplă a studiilor și articolelor consacrate operei lui Șolohov, apărute fie în culegeri tematice, fie în periodice, se află în volumul citat al lui L. Iakimenko, p. 548—552. În afară de acestea se cuvine a fi menționate și studiile monografice din tratate și manuale universitare de istorie a literaturii sovietice ruse — cel al lui N. N. Maslin din volumul II al *Istoriei literaturii sovietice ruse*, editată de Academia de Științe a U.R.S.S. (Moscova, 1960, p. 153—193; menționăm însă că în ediția nouă în patru volume, din care au apărut în 1967 primele două, capitolul despre Șolohov nu mai figurează în vol. II, fiind deplasat, probabil, într-unul din volumele ulterioare), al lui L. G. Iakimenko din manualul Universității din Moscova (vol. I, 1958, p. 668—734) și cel al lui V. Gura din manualul *Русская советская литература*, editat de Ministerul Învățămîntului al R.S.F.S.R. (Moscova, 1955, p. 448—489).

cale și care sînt, în genere, unanim acceptate, vom încerca să schițăm și alte modalități de a se reliefa locul lui Șolohov în ansamblul literaturii contemporane. Pe scurt, problema pe care ne-o propunem spre rezolvare ar putea fi enunțată și astfel : în lucrarea amintită de noi a criticului sovietic M. Soifer găsim, între altele și o referire la modul în care definea Turgheniev originalitatea unui talent : „În cazul unui talent literar ... și, de altfel, cred eu, în cazul oricărui talent — spunea într-o convorbire cu L. Nelidova marelui scriitor rus — , e important ceea ce aș îndrăzni să numesc *vocea proprie* ... Sînt importante notele proprii, vii, deosebite, care să nu se găsească în gitlejul fiecăruia din ceilalți oameni”¹⁵. Dar, adaugă criticul sovietic, „ceea ce e *propriu* nu e important în sine, ci capătă forță atunci cînd îmbogățește cultura artistică a umanității, cînd lărgeste reprezentările noastre despre oameni, despre viață, cînd amplifică valorile spirituale ale poporului”¹⁶. Am dat acest citat pentru a sublinia că așa înțelegem și noi sarcina criticului atunci cînd se încumetă în explorarea operei unui mare artist. Cu alte cuvinte, ni se pare că și în cazul lui Șolohov datorită principală a cercetătorului e să evidențieze cum anume a îmbogățit opera scriitorului „cultura artistică a umanității”, cum a lărgit „reprezentările noastre despre oameni și viață”. Dar tocmai răspunsuri directe la asemenea întrebări noi nu prea am găsit nici în lucrarea amintită a lui Soifer, nici în altele pe care le-am consultat. Ceea ce se datorește, după cît ni se pare, și împrejurări că în opera lui Șolohov elementul social copleştește, fapt ce a împins pe mulți cercetători spre luarea în considerație doar a modului în care autorul *Donului liniștit* a transfigurat artistic niște evenimente de covârșitoare însemnătate pentru istoria umanității.

În legătură cu opera lui Mihail Șolohov adesea se citează cuvintele lui Alexei Tolstoi : „El în întregime e un copil al lui Octombrie și este creat de epoca sovietică. El a venit în literatură cu tema nașterii noii societăți în chinurile și tragediile luptei sociale”¹⁷. E o caracterizare uimitor de adecvată. După cum au subliniat-o aproape toți cercetătorii sovietici, tema mare a operei lui Șolohov este istoria transformărilor revoluționare din patria sa — ce-i drept, localizată într-o anume regiune : ținutul Donului, cu populația lui atît de deosebită. Încolo, opera lui Șolohov nici nu poate fi sistematizată altfel decît în raport cu evenimente istorice pe care le oglindește. E vorba, în speță, de trei mari evenimente : Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și războiul civil care a urmat-o (*Povestiri de pe Don* și *Donul liniștit*), colectivizarea agriculturii în U.R.S.S. (*Pămînt desțelenit*) și cel de-al doilea război mondial, văzut, firește, ca Marele Război pentru Apărarea Patriei Sovietice (*Școala urii*, *Ei au luptat pentru patrie*, *Soarta unui om*). După cum a semnalat-o și Perpessicius, una din laturile esențiale ale operei lui Șolohov, care-i conferă măreția, este tocmai forța și fidelitatea cu care reconstituie aprigile bătălii sociale ale secolului nostru.

¹⁵ Русские писатели о литературном труде, vol. II, Leningrad, 1955, p. 712.

¹⁶ Vol. cit., p. 11.

¹⁷ Alexei Tolstoi, Четверть века советской литературы, Opere, în zece volume, vol. X, Moscova, 1962 p. 547.

De altfel scriitorul însuși a ținut să evidențieze această coordonată a creației sale. Într-o prefață pentru o ediție engleză a *Donului liniștit*, exprimându-și satisfacția pentru primirea caldă care i-a fost făcută de către cititorii și presa din țara lui Shakespeare, Șolohov își manifestă totuși „nedumerirea” față de faptul că romanul este receptat de către unii ca o operă „exotică”. „Aș fi fericit — adaugă el — dacă dincolo de descrierea vieții cazaților de pe Don, atât de străină europenilor, cititorul englez ar fi descifrat și altceva : acele deplasări colosale în traiul, viața și psihologia umană, care s-au petrecut ca rezultat al războiului și revoluției”¹⁸.

Problema este deci, cum s-ar zice, în afara discuției : istorismul este o coordonată fundamentală a operei lui Șolohov, ceea ce constituie de altfel și una din cauzele care i-au determinat pe cei mai mulți exegeți să definească *Donul liniștit* nu doar ca un roman, ci și ca un roman-epopee¹⁹. Din punctul de vedere al modului în care a reflectat evenimentele revoluționare din Rusia, opera lui Șolohov e de o însemnătate capitală. Ne întrebăm însă dacă e corect să reducem însemnătatea ei la atât. N-ar fi necesar oare să-i căutăm semnificația și în raport cu ceea ce se numește de obicei „temele și valorile artistice general-umane”?

Dar oare cele două laturi pot fi despărțite? Există oare asemenea valori artistice general-umane absolute? Ne înscriem oare împotriva concluziei potrivit căreia valoarea estetică general-umană a unei opere nemuritoare izvorăște tocmai din forța cu care artistul a reflectat problemele sociale ale timpului și poporului său? Nu. Susținem în continuare că fără un adânc conținut social-istoric o operă de artă nu poate avea nici o valoare general-umană. Însă aceasta din urmă nu poate fi redusă la conținutul social. Este în afară de îndoială că marele roman al lui Cervantes ne interesează azi nu atât prin tabloul unui anumit moment al procesului de descompunere a regimului feudal în Spania (deși acest proces e înfățișat cu o rigoare artistică excepțională), ci mai ales prin aceea cum, pornind de la acest proces, scriitorul a reușit să ne dezvăluie în personalitatea lui Don Quijote o anumită latură, pînă la el necunoscută, sau aproape necunoscută, a sufletului omenesc. Că descompunerea sistemului feudal a creat condițiile necesare pentru reliefaarea acestui component al esenței umane e o altă problemă, pentru că totuși astăzi, cînd aceste condiții au intrat irevocabil în istorie, nu ele interesează, ci acea trăsătură a portretului omului care, odată surprinsă, nu va mai deveni anacronică niciodată. De bună seamă, tocmai o atare contribuție a artei la cunoașterea omului o avea în vedere Lenin, cînd, în 1922, scria : „În societatea rusă a existat un asemenea tip : Oblomov. El ședea tot timpul lungit pe pat și făcea planuri. De atunci a trecut multă vreme. Rusia a înfăptuit trei revoluții și

¹⁸ M. Șolohov, *Английским читателям, Opere*, în opt volume, vol. VIII, Moscova, 1962, p. 260.

¹⁹ Considerații interesante găsim de pildă în lucrarea citată de noi a lui L. Iakimenko (p. 483—547), deși nu ne pare concludentă deosebirea prea netă pe care o face autorul între roman (în sensul clasic al cuvîntului) și romanul-epopee, ca o specie literară de sine stătătoare. Ni se pare că un roman-epopee poate să întrunească și toate virtuțile clasice ale romanului și că *Donul liniștit* reprezintă, din acest punct de vedere, un exemplu.

totuși Oblomovii au rămas, fiindcă Oblomov n-a fost numai moșier, ci și țaran; el n-a fost numai țaran, ci și intelectual; și nu numai intelectual, ci și muncitor și comunist. E de ajuns să privești cum ținem mereu ședințe, cum lucrăm în comisii, ca să poți spune că vechiul Oblomov a rămas, și va trebui vreme îndelungată să-l speli, să-l cureți, să-l scărmeni și să-l scuturi pentru a putea scoate ceva dintr-însul”¹⁰. Este îndeobște cu născut că Oblomov ca erou al unui anumit roman (ca un „cunoscut necunoscut”, în terminologia lui Belinski) este și un produs irepetabil al unui anumit moment în procesul de decădere a aristocrației ruse. Însă ca tip *literar* el își depășește epoca, devine exponent al unei trăsături omenesti de răspîndire mult mai largă. Și exemplele ar putea fi înmulțite. Poezia lui Eminescu exprimă pregnant și un anumit moment de criză ideologică violentă în dezvoltarea societății românești, dar, evident, ea ni se impune azi nu atît prin semnele acestei crize, cît prin descoperirile estetice, ce-i sînt încorporate — de o valabilitate mult mai largă. Sistemul personajelor caragialești se constituie, indiscutabil, și ca un tablou fidel al epocii, dar și într-un arsenal de arme de luptă împotriva unor vicii care, într-un fel sau altfel, mereu altfel, vor secunda mersul ascendent al umanității, tot așa cum umbra însoțește peste tot corpul omului.



Așadar : care este conținutul general-uman al descoperirilor estetice ale lui Șolohov? Unii cercetători l-au văzut în sublinierea, de o pregnanță artistică inegalabilă, a adevărului potrivit căruia în zilele noastre un om nu poate fi fericit și nu se poate realiza decît atunci cînd activitatea lui se integrează organic în lupta și viața poporului²¹. Observația este indiscutabil invulnerabilă, dar nu pare a fi totuși de o generalitate prea mare, în sensul că e aplicabilă întregii literaturi sovietice. Definirea profilului estetic individual al oricărui scriitor cere comparație, întrucît deosebirea nu poate fi evidențiată decît prin confruntare. Șolohov e contemporan cu o pleiadă de mari prozatori. În consecință, locul lui în literatura vremii nu va putea fi precizat dacă se face abstracție de aportul fiecăruia dintre ei. Dacă pornim însă pe acest drum, ne ciocnim îndată de greutăți aproape insurmontabile. Proust, Joyce, Kafka, Hemingway, Faulkner, Moravia, Sartre, Mauriac . . . Există oare un punct de contact între opera vreunuia dintre aceștia și creația lui Șolohov? Se pare că nu. Iar comparația devine revelatoare doar dacă o întemeiem pe identificarea prealabilă măcar a cîtorva elemente efectiv comparabile. Ceea ce în cazul nostru nu putem face pentru că, așa cum a arătat și Alexei Tolstoi, autorul *Donului liniștit* e

¹⁰ V. I. Lenin, *Despre situația internațională și internă a Republicii Sovietice*, din cuvîntarea rostită la ședința fracțiunii comuniste din Congresul general al muncitorilor metalurgiști din Rusia, 6 martie 1922; citat după volumul *Lenin despre cultură și artă*, București, E.S.P.L.P. 1957, p. 400.

²¹ L. Iakimenko, de pildă, susține că „*Donul liniștit* afirmă unitatea omului și poporului ca fiind cea mai mare valoare a vieții” (*vol. cit.*, p. 361), iar V. V. Gura vede semnificația chipului lui Grigori Melehov în aceea că, prin el, autorul „a dezvăluit destinul tragic al unui om înzestrat, care s-a rătit și s-a îndepărtat de popor” (*vol. cit.*, p. 107).

„în întregime . . . creat de epoca sovietică”. Iar literatura sovietică din anii 1920 — 1930 reprezintă în evoluția literaturii universale un fenomen cu totul aparte. Ferindu-ne, explicabil, de absolutizări, avansăm totuși părerea că, în mare, ea s-a dezvoltat, mai ales la început, fără a se resimți vizibil de influența altor literaturi. Ceea ce se explică nu atât prin amenajarea faimosului „cordon sanitar” care, în intenția inițiatorilor, trebuia să izoleze Rusia revoluționară de restul lumii, ci mai ales prin noutatea materialului de viață pe care literatura de aici era chemată să-l prelucereze. În acei ani literatura vest-europeană era pusă brutal în fața unui șir de probleme „blestemate”, care multora le păreau de nerezolvat. Războiul a fost un șoc care a zguduit conștiințele, dar nu le-a oțelit. Burghesia triumfătoare își afișa cinic optimismul opulent, masele muncitoare duceau o luptă grea, dar lipsită încă de o busolă sigură. E drept, undeva departe, în Rusia, pe niște spații imense, revoluția învinsese, însă în restul Europei puternicele acțiuni de clasă ale muncitorilor au fost rind pe rind înfrinte. Într-o serie de țări s-a instaurat o teroare cruntă. Toate aceste cotituri capricioase ale istoriei au contribuit la dezorientarea unei părți a intelectualității radicale, dezorientare ce și-a găsit expresia și în literatură. Creația „generației sacrificate” nu putea să nu fie sumbră și tragică. Realitatea li se înfățișa în mod firesc scriitorilor ca ingrată și neprimitoare, înțesată de mistere și aspecte groaznice. Ea nu merita în nici un caz să fie „cântată”, ci doar negată — violent și patetic ²².

Într-o situație cu totul diferită se aflau atunci scriitorii sovietici. În timp ce colegii lor vest-europeni își încordau eforturile creatoare pentru a surprinde și a desluși „enigmele” vieții într-o societate ce abia ieșise dintr-o încercare groaznică, dar fără să fi rezolvat nici una din marile probleme

²² Spunând aceasta, nu avem în vedere în mod concret opera unui scriitor sau a altuia, ci o stare de spirit, care a dominat în literatură și pe care o găsim reflectată, într-o formă sau alta, în producțiile mai tuturor scriitorilor, indiferent de orientarea politică sau estetică. Să nu uităm că timp de patru ani mase imense de oameni, condamnați fiind la mari suferințe, le suportau totuși, încredințați că după război totul se va schimba. (În literatura noastră credința aceasta, aproape naivă, circula prin multe opere având ca temă primul război mondial, de pildă, foarte explicit, în *Întunecare* a lui Cezar Petrescu.) Dar iată că după război realitatea a întors către oameni o față și mai hida a ei. Pentru ce au fost atunci toate suferințele? Doar ca să crească și mai mult huzurul profitorilor? ! De bună seamă, răspunsurile ce se dădeau întrebării au fost foarte diferite. Barbuse în *Focul*, Upton Sinclair în *Jimmy Higgins*, poate chiar Victor Marguerite găseau în experiența tragică a războiului argumente în favoarea unor îndemnuri programatic revoluționare, cărțile lui Don Passos sau Remarque păreau mai degrabă defetiste, dar există un „ce”, care le e propriu tuturor: după primul război mondial a devenit evident că omenirea a descoperit noi coordonate ale existenței sale; niciodată pînă atunci omenirea în întregime, privită ca un organism unic, n-a trăit o dramă atât de zguduitoare. Războiul a accelerat procesul de constituire a conștiinței universale a umanității, ceea ce a iscat o imensitate de probleme noi. Se pare că după primul război mondial, în primul deceniu cel puțin, întreaga literatură vest-europeană era preocupată de sesizarea și așezarea în cadru a acestor aspecte noi, cu atât mai mult cu cît scriitorii au avut senzația, pe care vremea a verificat-o și a confirmat-o, că, angajându-se pe această cale, descoperă și sectoare pînă mai ieri ascunse ale sufletului omenesc.

Spre deosebire de *întreagă* această literatură, cea sovietică (mai precis literatura rusă, ucraineană, gruzină ș.a.) s-a pomenit *dintr-o dată* în miezul unei realități în care abia se consumase o grandioasă rezolvare istorică. Senzația aceasta nu putea să nu pună amprenta pe *întreaga* literatură rusă.

ale vieții, scriitorii sovietici, uluiți, halucinați, aveau privirea întoarsă către o lume tină²³, îmbătată de victorie, electrizată de cutezanță, sigură că a rezolvat cel puțin problemele fundamentale ale existenței umane. O asemenea realitate se cerea în primul rînd zugrăvită, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, înfățișată ca atare, fixată pentru posteritate în contururile ei atît de noi. De aici, de pildă, și prezența atît de masivă a referințelor concret-istorice în literatura sovietică din primul deceniu de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. De aici și tonalitatea ei hiperbolic patetică. Revoluția le-a apărut dintr-o dată contemporanilor ca un eveniment epocal, ca o răscruce în istoria planetei; senzația nu putea fi tradusă decît cosmic, sau prin analogie cu alte evenimente cruciale devenite legende. De aici și un anumit „naturalism” al prozei sovietice de atunci, rezultat al convingerii că realitatea în sine e atît de grandioasă, încît ar fi un sacrilegiu ca scriitorul să nu tindă către o reducere la minimum a invenției²⁴ și la reconstituirea cît mai exactă a vieții, pînă și din punct de vedere lingvistic. De aici, în sfîrșit, și atît de comentata brutalitate, și în conținut și în formă, neîndoios sugerată și ea de viața însăși²⁵.

Toate aceste trăsături le găsim, firește nuanțate, și în creația lui Șolohov. De aceea descoperirile estetice șolohoviene trebuie căutate în acest cadru prin luarea în considerație a analogiilor și reliefaarea disocierilor.

Într-un anumit sens, se poate spune că principala temă a literaturii universale în anii dintre cele două războaie mondiale a fost reflectarea primului război mondial. Afirmația poate fi verificată prin referiri nu doar la volumele în care se descrie războiul, dar și la acelea în care se înfățișează de acum aspecte ale vieții de pace. Pentru că era greu atunci de închipuit o biografie care să nu fi fost afectată cît de cît de împrejurările războiului. S-ar mai putea adăuga că, într-un fel, situația s-a repetat și după cel de-al doilea război mondial. Mă gîndesc, de pildă, la frecvența temei „copilăria fără copilărie” în creația tinerilor noștri poeți. În ansamblu însă, există o mare deosebire între modul în care literatura a reflectat primul război mondial, pe de o parte, și operele consacrate celui de-al doilea, pe de alta. Cel de-al doilea război mondial a devenit, curînd după declanșarea lui, un război drept; a fost un război antifascist, un război al umanității împotriva unor dușmani ai umanității, din care cauză el s-a purtat eroic, și tocmai latura

²³ Nu întîmplător expresia „patria mea adolescentă” revine atît de des în poezia lui Maiakovski.

²⁴ Același Maiakovski și prietenii săi de la L.E.F. au încercat chiar să teoretizeze în acest sens „literatura faptului” ca singura valabilă.

²⁵ O spune, între alții, și Șolohov în amintita prefață la o ediție engleză a *Donului liniștit*: „În încheiere aș vrea să spun următoarele: în comentariile presei engleze găsesc adesea reproșul că am arătat «brutal» realitatea. Unii critici vorbesc în general despre «brutalitatea moravurilor rusești».

În ceea ce privește primul aspect, acceptînd reproșul, eu cred că ar fi un scriitor slab acela care ar înfrumuseța realitatea în contradicție cu adevărul și ar cruța sensibilitatea cititorilor din dorința falsă de a li se acomoda. Cartea mea nu intră în categoria aceloră care se citește după masa de prînz, avînd drept singura misiune să ajute digestia. Iar brutalitatea moravurilor rusești nu cred să întrecă brutalitatea oricărei alte națiuni... Și oare n-au fost mai inumane acele națiuni culte care în anii 1918—1920 își trimiteau armatele împotriva patriei mele chinuite și încercau să împună cu forța armelor voința lor poporului rus?”.

eroică predomină chiar și în operele despre război ale acelor scriitori care, structural, sînt refractari sublimării eroicului din viață. Primul război mondial a fost însă un război imperialist din ambele părți, un război nedrept, fără sens pentru ostașii armatelor imperialiste. Această împrejurare i-a condus pe mulți autori din Occident la tendința de a înfățișa războiul ca atare, ca o condiție a existenței, de a-l înfățișa nu ca eveniment istoric, ci doar ca omucidere în masă. Dar, explicabil, acest aspect i-a preocupat mai puțin pe scriitorii ruși.

Dacă luăm în considerație operele de largă desfășurare epică (*Donul liniștit*, *Calvarul*, *Ultimul din Udeghe* ș.a.), consacrate evenimentelor revoluționare din Rusia, constatăm că în cele mai dese cazuri subiectul începe înainte de revoluție, cuprinzînd și anii războiului. Și, evident, războiul imperialist al Rusiei țariste e înfățișat, ca și la scriitorii vest-europeni, ca un război fără sens, ca un izvor otrăvit de suferințe omenești. Totuși autorii ruși nu insistă, accentul deplasîndu-se asupra aspectelor care prevestesc furtuna de mîine. Războiul este văzut deci mai ales ca un prolog al revoluției. Semnificativă din acest punct de vedere e și întinsa epopee a lui M. Gorki *Viața lui Klim Samghin*. Deși împlîrile ultimului volum se petrec, în parte, în anii războiului, frontul ca atare nici nu e înfățișat, ci doar starea de spirit din țară, discuțiile din cercurile intelectuale și ecourile luptei duse în mase de bolșevici.

Cît privește războiul civil — tema cea mai frecventă în literatura sovietică a anilor 1920 — 1930 —, perspectiva asupra lui este explicabil preponderent eroică. De bună seamă, cît privește modalitatea de transfigurare artistică a evenimentelor, peisajul literar e de o mare diversitate — de la Malișkin și Serafimovici pînă la Fadeev și Bahmetiev sau Lavreniov. Însă patosul eroic e identificabil în fiecare scriere; oricît de fragmentar ar fi tabloul, în el se reflectă măcar tangențial, măcar indirect, dar se reflectă și însemnătatea istorică a evenimentului.

După cum am văzut, din acest punct de vedere Șolohov nu se deosebește de alți scriitori sovietici. Și romanul său *Donul liniștit* e o cronică desfășurată a evenimentelor, o istorie vie a revoluției, realizată, în plus, cu o neîntrecută măiestrie artistică. Dar, spre deosebire, poate, de alți scriitori, Șolohov insistă și asupra războiului ca război, ca acțiune al cărei scop recunoscut e *omorul*. Sintem ispiți a vedea în această insistență una din principalele trăsături deosebitoare ale creației șolohoviene.

S-a scris mult despre dramatismul conflictelor în întreaga creație a lui Șolohov, de la *Povestirile de pe Don* pînă la volumul II al *Pămîntului desfelenit*, despre caracterul ascuțit al înfruntărilor, despre conținutul inexorabil al luptei evocate de autor. Romanul *Pămînt desfelenit* începe cu sosirea în satul Gremiacii Log a doi oameni — muncitorul bolșevic Davidov, unul din „cei douăzeci și cinci de mii” trimiși de partid pentru a sprijini colectivizarea totală, și fostul ofițer Polovțev, trimis de organizația unui complot contrarevoluționar în vederea pregătirii unei rebeliuni antisovietice. Cele două personaje sînt polare, în jurul lor se grupează toți ceilalți eroi. Dar, lucru semnificativ: Davidov și Polovțev *nu se întîlnesc niciodată*. În momentul întîlnirii lor romanul s-ar fi terminat. Împrejurarea

e simbolică intrucît conflictul dintre cei doi, ca și marele conflict social pe care-l personifică, e ireductibil. Și în *Donul liniștit* și în *Povestirile de pe Don* conflictele ireductibile opun unul altuia pe membrii aceleiași familii, la fiecare pas — ba tatăl își omoară fiul, ba frații se dușmănesc înverșunat, ba soțul e nevoit să-și denunțe soția etc. Încăierările se încheie de regulă cu deznodămînturi singeroase. „*Povestirile de pe Don* — cum o arată foarte plastic criticul L. Iakimenko — literalmente ne fac să simțim mirosul de singe și de praf de pușcă, atît de cruntă a fost lupta pe care o zugrăvește scriitorul”²⁶. Dar, spre deosebire de alți autori, Șolohov nu se mărginește la informări despre evenimentele singeroase, ci le și descrie amănunțit, citeodată minuțios. Singeroase sînt întîmplările care se succed în *Calvarul*, al lui Alexei Tolstoi, *Ceapaev*, de Furmanov, *Înfrîngerea*, a lui Fadeev, în povestirile lui Lavreniov, Bahmetiev, Seifulina ș.a., dar aproape în toate cazurile narațiunea parcă întîrzie, jenată, în pragul morții, omorul ca atare e evitat, în centrul construcției literare se află obiectivul luptei, iar sacrificiul e apoteozat. Șolohov, dimpotrivă, parcă înadins ne obligă să ne aducem aminte la tot pasul că războiul, oricare război, e întotdeauna un omor organizat²⁷. Tema războiului văzut ca o stare ce este într-o incompatibilitate totală cu omenia umanității trece ca un fir roșu prin întreaga creație a lui Șolohov. În *Donul liniștit* nucleul organizatoral compoziției e destinul lui Grigori Melehov, omul pe care vîrtejul evenimentelor revoluționare îl conduce pe un drum întortocheat de căutări, descoperiri, rătăcirii și prăbușiri. Și nu este lipsit de semnificație că traiectoria căutărilor lui Grigori își are punctul de plecare în primul omor comis de el. Episodul a fost remarcat de critică, însă pînă acum a fost interpretat doar ca o premisă a laturilor pozitive din atitudinile de mai tîrziu ale eroului. De fapt însă, semnificația episodului e mult mai adîncă, fiind vorba de *prima* luptă la care participă Grigori, lupta în care el acționează „înfierbîntat de bezmeticul iureș din jurul lui”²⁸. Grigori îl lovește cu sabia pe soldatul austriac, dar nu-l ucide, și se întoarce pentru a termina ceea ce a început și atunci descrierea devine dintr-o dată înfiorător de amănunțită: „fața pătrată a austriacului, lungită de spaimă, era neagră ca tuciul. Își lipise mîinile de cusătura pantalonilor și mișca mărunt, în neștire, buzele cenușii. Sabia îi smulsese de pe tîmplă o fișie de piele care atîrna pe obraz ca o zdreanță roșie. Sîngele gîlgiia în șiroaie pe tunică”. În continuare, autorul, parcă în treacăt, mai notează ceva, însă fraza sugerează cu evidență un subtext ideologic: „privirea lui Grigori se încrucișă cu privirea austriacului”. Cu alte cuvinte, dincolo de toate celelalte circumstanțe, întîlnirea dintre cei doi e și o întîlnire între doi oameni, dar între care nu pot exista alte relații decît între călău și victimă. Tocmai de aceea omorul e descris cu o grijă cruntă pentru exactitatea detaliilor: „Grigori închise ochii și ridică mîna. Lovitura des-

²⁶ Vol. cit., p. 32.

²⁷ Din acest punct de vedere ar fi posibilă totuși o apropiere a *Povestirilor de pe Don* de *Armata de cavalerie* a lui Babel. Cei doi scriitori sînt însă atît de diferiți sub toate celelalte aspecte, încît o analiză comparativă mai dezvoltată se dovedește a fi precară.

²⁸ Citatele din *Donul liniștit* se dau după ediția: Mihail Șolohov, *Donul liniștit*, traducere de Cezar Petrescu și Andrei Ivanovski, ediția a V-a, București, 1963.

pică țeasta în două. Austriacul se prăbuși la pământ, desfăcînd mîinile, parcă ar fi lunecat; țeasta crăpată răsună sinistru pe caldarîm". Din păcate, prin traducere, unele nuanțe s-au estompat. În original, imaginea „celor două jumătăți ale craniului” care izbesc „surd” caldarîmul e de o forță emoțională zguduitoare. E o imagine ce nu se uită și care ne avertizează de ce chipul primului om ucis în război îl va urmări pe Grigori toată viața. Acționînd aproape ca un somnambul, ucigașul simte nevoia irezistibilă de a privi victima; descalecă și nu poate vedea nimic în afară de soldatul austriac care „zăcea în același loc, lingă grilajul care părea o panglică străvezie; palma vinătă și murdară era întinsă ca pentru a cere de pomană. Grigori îi privi fața. Îi păru mică, aproape de copil, în ciuda mustății pleoștite și a gurii schimonosite și severe chinuită, cine știe, de suferință sau poate de o viață amară”.

Reacția aceasta, spontană și copleșitoare, e reacția omului *simplu*, a omului rămas în confruntarea cu el însuși *numai om* și aflată deci în contradicție cu atitudinea adînc înrădăcinată la mulți dintre consătenii lui Grigori, convinși că participarea la război, milităria, e profesiune, o profesiune ca oricare alta. Ni se întîmplă adesea să întîlnim în studiile de specialitate expresia „arta militară” și nu ne mai cutremurăm nici cînd ni se comunică pierderile beligeranților în cutare război local. Dar, dacă ne gîndim mai lucid la ce înseamnă „arta militară”, ne dăm seama, înfiorați, că este arta de a ucide oameni. Din cele mai vechi timpuri, de cînd a început să iasă din primitivitate, omul a înscris printre preceptele sale categorice, fie sub forma unor dogme religioase, fie în legi, fie prin intermediul unor reprezentări artistice, porunca *să nu ucizi!* Nu există, zice omul, un păcat mai mare decît acela de a lua viața unui semen al tău²⁹. Totuși, pînă și în zilele noastre păcatul acesta e frecvent. Însemnările scriitorilor pe care destinul i-a condus pînă după gratiile temnițelor — și ne gîndim, evident, în primul rînd la Dostoevski — ne-au lăsat mărturii numeroase despre ucigași — unii cinici, cu sufletele bătătorite, alții omorîtori din întîmplare, în urma beției sau a unui acces de minie, gelozie... Dar pînă și cel mai înrăit tilhar de drumul mare, pînă și cel mai descompus gangster, omorînd, omoară pe *cineva*, justificîndu-se într-un fel față de el însuși, omoară o persoană *știind de ce* o omoară³⁰, este împins deci în acțiune, bineînțeles

²⁹ În legătură cu această temă, ar putea fi invocat, firește, și numele lui Leonid Andreev. În *Gubernatorul*, înaltul funcționar țarist nu simte nici o monstruare de conștiință cît timp cruzimile ordonate de el nu depășesc bătăile în masă și alte represalii! Ucidînd însă, el încalcă propria sa condiție umană și, implicit, declanșează mecanismul implacabil al străvechiei legi: ochi pentru ochi și dinte pentru dinte. Andreev nu urmărește însă implicațiile sociale ale situației, ci o folosește doar ca punct de plecare pentru explorarea temei sale favorite: moartea ca pragul neființei. Știînd că prin încălcarea legii el s-a autocondamnat la moarte, guvernatorul, deși e încă viu pentru alții, în raport cu propria sa conștiință e mort. Andreev încearcă astfel să pătrundă dincolo de limitele vieții, cu rezultate remarcabile în plan psihologic, dar care, fiind de cu totul altă natură, nu permit în continuare nici o comparație în legătură cu tema care face obiectul cercetării noastre.

³⁰ Personal, nu pot să uit cît de groaznic m-am înfiorat în timpul unei discuții, cu decenii în urmă, la închisoarea din Aiud, cu un tilhar care omorise pînă atunci de vreo zece ori. Următoarele victime au fost doi bătrîni — paznicul vilei unui bogătaş și soția paznicului. Naiv, l-am întrebat: nu-ți pare rău? nu simți nici o monstruare de conștiință, doar erau niște

uneori la un nivel cu totul rudimentar, dar este împins totuși de un sentiment de dușmănie. În război însă, omul este *obligat* să omoare, dar nu pe cutare, nu pe cineva cu care să aibă cît de cît o răfuială, ci să omoare *în general*. Omorul devine o profesie. Omul se transformă într-un ucigaș de profesie.



Ar fi exagerată afirmația că nimeni pînă la Șolohov n-a sesizat această latură înfrîntoare a războiului, că nici un scriitor pînă la el n-a înfățișat războiul ca o realitate aflată într-o contradicție ireductibilă cu condiția umană însăși. Atitudini violente de protest împotriva războiului ca atare abundă în opera scriitorilor de toate tipurile — de la Aristofan la L. N. Tolstoi. Nouă la Șolohov e insistența cu care scoate în relief omorul ca realitate esențială și *definitorie* a *oricărui* război. Despre Șolohov s-a scris nu o dată că e un scriitor care exprimă plener vitalitatea epocii noi, socialiste, care slăvește exuberant viața, amplificînd încrederea contemporanilor săi în om, în destinul ascendent al omului. Toate acestea sînt perfect adevărate; operele lui Șolohov colcăie de viață, și ar fi suficient să cităm descrierea firului de iarbă ce răzbate prin toate obstacolele în prima zi a primăverii, din romanul neterminat *Ei au luptat pentru patrie*³¹, ca să fim îndreptățiți să-l plasăm irevocabil pe autorul *Donului liniștit* în seria scriitorilor solari, după cunoscuta categorisire a lui G. Călinescu. Și totuși, deși în ansamblu opera lui Șolohov e un magnific imn închinat vieții, sau, poate, tocmai pentru că e atît de legat de viață, același Șolohov inserează în narațiunile sale un număr impunător de episoade în care descrie *moartea*. Aici s-ar cuveni să lăsăm loc unor considerații de ordin comparatist, precizînd de la început că scrierile lui Șolohov în orice caz n-ar putea fi caracterizate ca „lugubre”. Nici nu s-ar putea spune că moartea seceră la Șolohov mai mulți eroi decît la alți autori. Dimpotrivă, și în tragediile antice, și la Shakespeare deznodămînturile sînt de obicei și mai catastrofale. Moartea văzută doar ca dispariție din viață nu ocupă la Șolohov mai mult loc decît la oricare alt autor a cărui temă principală e războiul. Dar la antici

oameni necăjiți ca și tine? Tilharul m-a privit nedumerit, avea pe semne în acel moment o părere destul de proastă cu privire la capacitatea mea de a pricepe lucrurile; a răspuns liniștit, laconic:

— Dacă au început să țipe ...

Și totuși, dintr-un anumit punct de vedere, omul acesta brutal, era infinit mai moral decît oricare soldat. Avea un scop—furtul. Cei doi bătrîni îl împiedicau, i s-au opus. I-a ucis cu sîngerece, dar simțînd în ei, măcar pentru moment, dușmani personali. Pentru război însă, omul e pregătit și instruit să omoare oameni cu care personal n-are nici o răfuială. Și cu cît omoară mai mulți, cu atît e mai răsplătit.

³¹ „Iar în aceeași zi, de dimineață, după ce răsărise soarele, pe o moviliță argilooasă, nu departe de casa lui Strelțev, se lvi de sub pămînt prima peniță a primului fir de iarbă. Dințisorul ei ascuțit, de un verde-pal, străpunse țesătura putrezită a unei frunze de arțar, nu se știe de unde adusă aici încă toamna, însă îndată se îndoi sub greutatea insuportabilă a unei picături de ploaie ce a căzut asupra-i. Curînd însă suflă razant o adiere de vînt sudic, frunza de arțar, ce-și trăise traiul, se desfăcu în fărîmituri umede, clătîindu-se se rostogoli pe pămînt picătura de apă și, deodată, fremătînd, se ridică și se îndreptă firul de iarbă — singuratic, jalnic, pierdut în imensitatea acestui pămînt, dar tinzînd, îndărătnic și setos, către izvorul cel veșnic al vieții, către soare”.

„disparațiile” se consumau în afara scenei, fiind apoi doar anunțate spectatorilor. Romanticii s-au răsculat împotriva acestei pudicități, au populat dramele lor cu episoade sîngeroase, dar au insistat totuși mai mult asupra conflictului premergător, văzînd în ucidere cu precădere momentul lui culminant. E inutil să insistăm asupra cutărei opere. Chiar literatura vastă despre primul război mondial, cu toate că e, în ansamblu, un uriaș protest împotriva războiului ca asasinat în masă, nu prea abundă în scene cu descripții amănunțite ale uciderii, ca act personal al individului devenit uci-gaș de profesie. Și Barbusse, și Remarque, și Don Passos, și Hemingway sau Cezar Petrescu, Rebreanu, Camil Petrescu, Sadoveanu, în literatura noastră, redau impresionant caracterul pustiitor al războiului, îl înfățișează ca un măcel, ca o sacrificare bezmetică a milioane de oameni, dar peste tot omorul ni se comunică doar ca o despărțire, menită să alimenteze prin regret minia. Scenele de „carnagiu”, cum s-ar zice, din care se compune de fapt *oricare* război, se consumă totuși în culise, omorirea și moartea se sugerează, de regulă, între fragmente, sau sînt văzute mai de departe, ca în celebra scenă a morții lui Petia Rostov în *Război și pace*. Mai frecvente sînt secvențele care reliefează — ca rezultat al crimei — mutilarea sufletului și a trupului uman, concretizate în episoade din spitale sau în chipuri de invalizi. Departe de noi intenția de a absolutiza — nici n-ar avea rost să încercăm, pentru a ne susține demonstrația, o statistică atît de penibilă —, în nici o lucrare despre război omorul ca element constitutiv al narațiunii epice, evident, nu putea fi evitat. Dar ne exprimăm convingerea că nicăieri omorul și moartea n-au fost descrise atît de amănunțit și cu o plasticitate atît de inventivă ca la Șolohov. Nicăieri nu vom găsi atîtea descripții memorabile de cadavre.

În *Donul liniștit*, se pare că și pentru realizarea unei simetrii, în afară de primul omor comis de Grigori și la care ne-am referit mai înainte, este descris brutal și laconic carnagiul, săvîrșit tot de el, de data aceasta în timpul războiului civil. E vorba de masacrarea a patru marinari din Armata Roșie. Episodul pare a constitui un tandem cu celălalt și pentru că pe loc Grigori cade victima unui isteric acces de conștiință. El se prăbușește jos și, „zgduit în sughițuri de plîns, începu să prindă cu gura zăpada rămasă sub gard. Apoi, într-o tresărire de limpezire a cugetului, încercă să se scoale, dar nu izbuti — și, întorcîndu-și capul ud de lacrimi și chinuit de durere către cazacii îngrămădiți în jurul său, strigă cu o voce spartă, sunînd sălbatic :

— Pe cine am tăiat ? ! Și se zvîrcoli, pentru întia oară în viața lui, scuturat de un acces îngrozitor, scuipîndu-și cuvintele împreună cu spuma care i se ivi pe buze : Fraților, pentru mine nu-i iertare. Omorîți-mă, pentru Dumnezeu ... dumnezeii ... Luați-mi viața !”.

Și acest episod a fost larg comentat în critică, dar mai ales dintr-un unghi de vedere social-ideologic. În ampla discuție privind semnificația destinului lui Grigori Melehov, el a fost invocat ori de cîte ori se cerea să fie scoasă în evidență poziția sovăielnică a personajului, care și atunci cînd se lupta alături de bolșevici nu renunța la prejudecățile de castă căzăcești, dar și atunci cînd lupta împotriva Armatei Roșii nu se putea elibera de

senzația dureroasă a nedreptății pe care o comite ridicându-se împotriva propriului popor. Toate acestea sînt indiscutabile și nu e cazul să insistăm, dar ne pare indicat să menționăm și un alt aspect, pe care critica de pînă acum nu prea l-a avut în vedere, și anume că „accesul de conștiință” se produce după o luptă sălbatică corp la corp, în care, pentru a scăpa, Grigori e nevoit să *omoare cu mîna lui* patru oameni. Din nou recurgerea la precizarea detaliilor parcă scoate în relief cu pregnanță strigătoare condiția esențial inumană a omului, forțat să-și valorifice calitățile umane omorînd alți oameni, făcînd din omor ocupația sa, domeniul de valorificare a personalității sale. Cu o luciditate aproape diabolică relevă Șolohov cum virtuțile personale ale eroului îl ajută să iasă victorios dintr-o luptă inegală: „... Opintindu-se cu picioarele în scări, Grigori izbi și simți cum sabia intră ușor în trupul moale al matrozului. Altul, zdravăn și cu gîtul gros, mai avu timp să-i găurească cu un glonț mușchii umărului stîng, dar căzu în aceeași clipă cu capul despicat de sabia lui Prohor Zikov. Un țacănit de închizător îl făcu pe Grigori să se întoarcă. Ochiul negru al unei țevi de pușcă privea drept în ochii lui, din spatele căruței. Grigori se smuci cu atîta putere în stînga, încît șaua se urni din loc și calul, sforăind nebunește, se clătină pe picioare, scăpîndu-l astfel de moartea sigură, care vijii deasupra capului său; în clipa cînd calul sări peste oiștea căruței, îl ucise pe loc pe cel ce trăsese, care n-a mai apucat să bage alt cartuș pe țeavă”.

Și în *Pămînt desțelenit*, narațiune despre o perioadă de pace în viața poporului sovietic, descrierea omorului și a morții ocupă un loc însemnat. Și din nou nu avem în vedere doar faptele ca atare. Acțiunea petrecîndu-se într-un moment istoric de ascuțire a luptei de clasă, era firesc ca înverșunarea ei să ceară victime. Ne interesează din nou altceva, și anume: aplicația autorului spre înfățișarea cu de-amănuntul a scenelor groaznice, luciditatea crîncenă cu care istorisește despre consumarea unor crime înfiorătoare. Scena uciderii soților Hoprov de către Polovțev și Ostrovnov e parcă o pagină de apocalips. În lupta cu soția celui doborît, Polovțev „simte căldura trupului voinic, care se zbate încercînd să scape, și bătaia năvalnică a inimii ca a unei păsări prinse. Deodată, și numai pentru o clipă, izbucnește într-însul o dorință ascuțită ca o arsură; dar, mugind, viră repede mîna sub pernă și desface gura femeii ca la cal. Femeia nu mai țipă înăbușit și prelung; el îi infundă gura pînă-n gît, cu o fustă mototolită”³². În continuare, uciderea lui Haprov e descrisă iar ca un fel de aducere la îndeplinire a unei sarcini: un om ucide un alt om ca și cum ar tăia o bucată de carne în măcelărie („Din izbitură, căldarea se răstoarnă de pe laiță cu un bubuit asurzitor, parcă ar fi tras cu pușca. Scrișnind din dinți, Polovțev dă celui căzut ultimele lovituri, îl caută și-l găsește cu piciorul, izbește cu toporul și aude cum, eliberat, gilgiie și clocotește singele”) ³³, pentru ca în

³² Toate citatele din *Pămînt desțelenit* se dau după ediția: M. Șolohov, *Pămînt desțelenit*, Biblioteca pentru toți, nr. 89, București, 1961, traducere de M. Sevastos.

³³ Nu știu de ce, dar din ediția românească lipsește sfîrșitul frazei, pe care noi am tradus-o după ediția: M. Șolohov, *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. VI, Moscova, 1962, p. 93.

continuare amănuntele, unul mai respingător decît altul, să urmeze inexorabil : interogatoriul soției, acoperirea capului ei cu poala cămășii, sudoarea de pe trupul gol al femeii înnebunită de presimțirea morții, accesul de vomă al lui Jakob Lukici ... Rivalizează cu episodul rezumat și cel din volumul II, cînd, tot din grija de a nu se trăda ca gazdă de conspiratori, Ostronov își omoară, metodic și calculat, propria mamă, o bătrînă de optzeci de ani. Parcă înadins nu-și cruță cititorii Șolohov, obligîndu-i să asiste la scene de-a dreptul infernale. Chiar și atunci cînd moartea întrerupe existența unor eroi înfățișați cu dragoste și lirism, amănuntul exact contribuie la îndepărtarea oricărei posibilități de atenuare a tragediei. Despre muribundul Davidov se spune că pieptul lui a fost „ciuruit de gloanțe în patru locuri”. Iar în *Donul liniștit*, înainte de a-și lua rămas bun pentru totdeauna de la iubita vieții sale, Grigori e nevoit să examineze rana mortală ce a fost pricinuită Axiniei tot de mina unui om : „și scoase jacheta groasă, îi rupse la piept bluza de stambă ușoară și cămașa și-i descoperi rana, pipăind. Glonțul o izbise pe Axinia în omoplatul stîng, îl zdrobise și-i străbătuse pieptul, ieșind pieziș dedesubtul claviculei drepte. Cu mîinile înșingerate, scuturate de tremur, Grigori scoase din desagă o cămașă curată și pachetul cu pansament. O ridică ușor pe Axinia, susținînd-o cu genunchiul sub spinare, și începu să-i panseze rana, încercînd să oprească sîngele, care țîșnea de sub claviculă. Bucățile de pînză și pansamentul se înnegreau repede, ude de sînge. Sîngele curgea și din gura întredeschisă a Axiniei, gîlgiind și clipocindu-i în gitlej. Și, buimac de groază, Grigori înțelese că totul este sfîrșit, că lucrul cel mai cumplit ce i s-ar mai fi putut întîmpla se întîplase ...”.

Absurditatea morții în război, adică a morții omului ca urmare a unor acțiuni de omorîre, organizate și susținute sistematic de alți oameni, este scoasă în relief într-un mod cu totul excepțional și în cunoscutul pasaj de la începutul romanului neterminat *Ei au luptat pentru patrie*, cînd Nikolai Strelțev reconstituie în memorie lupta din ajun, diferitele ei peripecii, dar mai ales imaginea „mitraliorului ucis, proiectat de explozie, care zăcea pe spate și a fost presărat tot de petale aurii de floarea-soarelui, atît de straniu și atît de groaznic stropite de sînge”. Imaginea revine obsedant, și Nikolai se gîndește chiar că „mitraliorul a fost pe semne un băiat de ispravă, căci altfel cum de l-ar fi miluit așa moartea soldățească, lăsîndu-l să zacă atît de spectaculos, cu mîini larg desfăcute, întreg, nevătămat și acoperit, ca de un drapel înstelat, de petalele aurii de floarea-soarelui?”. Dar îndată gonește gîndul care-i pare aproape profanator, el știînd că atîția oameni minunați au fost mutilați și schimonosiți în război, pe atîția bombe și schije obuzelor i-au prefăcut în bucăți de carne și atît, iar cu mitraliorul totul a fost o întîmplare : „a fost scuturat aerul de o explozie — și a început să cadă în jur și a coborît lin pe trupul celui ucis floarea cea tînră de răsărită, atingîndu-i fața ca o ultimă mîngiere pămîntească”. Și Nikolai conchide : „Se prea poate că tabloul este frumos, însă la război frumusețea exterioară arată ca un sacrilegiu și probabil din această cauză i s-a întipărit pentru mult timp în memorie acest mitralior îmbrăcat într-o tunică albicioasă, decolorată, cu mîinile puternice rășchirate pe pămîntul

fierbinte și avînd totuși, fără să mai vadă, ațintiți drept către soare ochii săi albaștrii de acum umbriți”.

Ne-am oprit mai îndelung asupra acestui pasaj pentru a vedea cum, pornind tot de la descrierea amănunțită a unui caz de moarte, a unuia din sute de mii, dacă nu de milioane, Șolohov îl încadrează într-o ambianță de poezie aproape idilică, dar, evident nu întîmplător, ci pentru a putea susține mai convingător o idee în fond filozofică, tot de el formulată, cu o impresionantă economie de expresie: „la război frumusețea exterioară arată ca un sacrilegiu”. După cum se vede, autorul obține o condensare uimitor de plastică a concepției sale estetice: există o incompatibilitate organică între năzuința omului către împlinire, pe de o parte, și omorul, moartea, pe de alta. O altă sugestie, și impresionantă, și zguduitoare, dar acționînd în același sens, găsim într-o povestire din tinerețe a autorului: *Vîrtejul*. Narațiunea care conduce la acordul ofițerului alb Mihail Kramskov ca tatăl și fratele său, luați prizonieri, să fie împușcați, carieristul „patriot” propunînd chiar un procedeu mai „simplu” de a se debarasa de cei doi, ca să nu se stîrnească cumva vreo nemulțumire „printre păturile cele mai sărace ale căzăcimii” (să fie scoși din sat, chipurile, pentru a fi escortați pînă la oraș și împușcați în prima pădure, sub pretext că au încercat să fugă de sub escortă), se încheie cu o metaforă lugubră:

„Cobora noaptea, o noapte fără stele, cînd lupii ies la drum. Peste Don, stepal iliachie se întunecă. Pe deal, întuneric; dincolo de lanurile de griu, care răsărise voinicește, într-o surpătură de viroagă mîncată de apele primăverii, într-o învăluire de miros îmbătător de frunză stătută, o lupoaică făta, gemînd ca o femeie apucată de durerile facerii, mușca nisipul de sub ea, plin de singe, și, lingînd pe cel dintîi pui cu părul ud și aspru, auzi două focuri răgușite de armă și un țipăt de om, venind dintr-o văgăună din apropiere, năpădită de răchitiș.

Lupoaica ciuli urechea cu luare-aminte și, răspunzînd țipătului scurt ca un geamăt, izbucni într-un urlet răgușit, sfîșietor”³⁴.

De clioșenia unor oameni se înfioară și lupii!

Dar, ar putea să ne obiecteze cineva, nu trebuie să se uite că în cazul metaforei de mai sus e vorba de un omor criminal, autorii lui sînt dușmanii poporului, care duc un război prădalnic împotriva propriei patrii. De bună seamă, aspectul acesta nu poate fi trecut cu vederea. După cum am mai arătat, în opera lui Șolohov problemele general-umane și cele social-istorice se condiționează reciproc și se împletesc indisolubil și, din punct de vedere cantitativ cel puțin, cele din urmă au o preponderență evidentă. Ar fi nedrept să încercăm a descifra în creațiile lui Șolohov accente de pacifism vag, umanitarist, accese de revoltă împotriva războiului „în general”, neînțelegerea faptului evident că, din punctul de vedere al intereselor generale ale umanității, războiul drept e întotdeauna justificat. S-ar putea spune chiar că în această privință opera lui Șolohov se află la polul opus față de cea a lui Lev Tolstoi. Idei creștine că nu trebuie

³⁴ Citatele din *Povestirile de pe Don* se dau după ediția: M. Șolohov, *Povestiri de pe Don*, București, 1957, traducere de Cezar Petrescu și Andrei Ivanovski.

să răspunzi cu violență la răul social, Șolohov îi opune ideea pagină a dreptului inalienabil al fiecărui om atacat de a se apăra, deci și de a ucide dacă e amenințat să fie ucis³⁵. Războiul revoluționar este descris de Șolohov ca un război eroic; poetizarea luptei, cu valorificarea vizibilă a unor tradiții ale lui Gogol, nu-i este străină. Dar toate acestea nu anulează cealaltă idee fundamentală, și anume că, indiferent dacă este sau nu este justificat din punct de vedere social și istoric, omorul rămâne omor, și, *ca omor*, nu poate să nu rămână inasimilabil de natura umană, nu poate să nu provoace revolta spontană a „omenescului”. Doar și Axinia moare răpusă de glonțul trimis de un apărător al dreptății sociale, care din punct de vedere social și istoric în nici un fel nu poate fi făcut responsabil... Într-o vreme încă tulbure, noaptea, doi călăreți care, după cum au evitat podul, se vede că se feresc, că încearcă să fugă... Patrula-i somează, apoi trage... Dar oare justificarea aceasta poate atenua cît de cît groaza și compasiunea cititorului? ... Doar pînă la urmă tot Grigori e de vină, el a atras-o — va încerca, poate, să „rezolve lucrurile” cîte un amator de catalogări ireproșabile... Degeaba! Nu asta contează, ci faptul că eroina atît de îndrăgită de noi a fost ucisă... De altfel, deși el însuși a participat la un omor, deși ca om e un ins execrabil, deși se ascunde ca un fur în pădure, expiază prin moarte toate păcatele sale și Tihon Rvannii din *Pămînt desfelenit*. Nemaiputînd acționa în nici un fel împotriva dreptății sociale, dușmanul doborît dispare ca dușman și rămîne doar *omul* ucis. Așa îl simte și Nagulnov pe Timofei, cînd se apropie de cadavrul lui.

„Și mort era frumos acest răsfățat al femeilor.

Pe fruntea-i curată, albă, nearsă de soare, căzuse o șuviță de păr negru. Obrajii săi plini nu-și pierduseră încă trandafiriul șters. Buza de sus, puțin arcuită, încadrată de o mustață neagră, mătăsoasă, îi dezvelise dinții umezi. Umbra ușoară a unui zîmbet mirat îi rămăsese tănuită în colțurile buzelor infloritoare, care abia deunăzi o sărutaseră atît de lacom pe Lușca. « Bine te-ai mai îndopat, flăcăule! » gîndi Makar.

Uitîndu-se liniștit la cel ucis, Makar nu mai simțea nici ura care stăruise pînă nu de mult în sufletul lui, nici satisfacție — nimic, afară doar de o covîrșitoare oboseală. Ceea ce îl tulburase zile și ani în șir, ceea ce îi aruncase năvalnic singele clocotitor la inimă, strîngîndu-i-o de obidă, de gelozie și de durere — totul se ștersese o dată cu moartea lui Timofei, pierzîndu-se pentru totdeauna undeva departe”.

Ideea că dincolo de justificările social-istorice omorul ca episod de viață umană este *întotdeauna* incompatibil cu condiția naturală a omului poate fi dedusă și din alte fragmente ale operei șolohoviene și tocmai această idee îi conferă o ținută estetică deosebită, chiar în comparație cu reprezentările altor scriitori contemporani. Tocmai pentru că autorul nu ocolește acest aspect, imaginea globală a războiului drept, revoluționar, dus de popor capătă plenitudine. Între alte personaje, revoluționarul Bunciuk din *Donul liniștit*, prin atitudinea lui, ajută substanțial la dezvă-

³⁵ În această ordine de idei, mai degrabă s-ar putea vorbi de o consonanță cu opera lui Gorki, care prin Teterov din *Micii burhezi* îi cerea omului să răspundă la rău cu rău înzecit.

luirea condiției tragice a oricărui erou pe care datoria îl obligă să devină ucigaș. Prima dată el omoară conștient, direct, cu mina lui, omoară încă transfigurat de un acces de minie. Cît timp Kalmikov îl înjură numai pe el, încercînd chiar și să-l scuipe, Bunciuk se reține, se reține cu greu, stringîndu-și pînă la durere dinții, dar se reține. Cînd însă ofițerul arestat a început să-l injure pe Lenin și întregul partid al bolșevicilor, repetînd înadins toate calomniile debitate de reacțiune la adresa luptătorilor pentru viitorul luminos al poporului, Bunciuk nu se mai poate stăpîni. El ordonă scurt :

— Treci la zid !

Semnificativ nu este doar gestul în sine și nici atît faptul că și aici — ca în atîtea alte cazuri — Șolohov descrie detaliat omorul, cît modul cum răspunde Bunciuk la reproșul cazacului Dughin, care-l însoțea :

„— Mitrici ! Cum ai făcut asta ? ... Pentru ce l-ai omorît ? ...

Bunciuk îl zgîlțîi îndelung de umeri, înfigîndu-și privirea de oțel drept în ochii lui, apoi rosti cu glas stîns, dar uimitor de calm :

— Sau ei pe noi, sau noi pe ei ! Cale de mijloc nu există ! Nici un fel de prizonieri !³⁶ Sînge pentru sînge ! Care pe care ... ai înțeles ? Cei de teapa lui trebuie nimiciți, striviți ca niște vipere. Și acei care se moaie de milă pentru ăștia trebuie și ei împușcați ... ai înțeles ? De ce te-ai înmuat ? Îndirjește-te ! Fii rău ! Kalmikov, dacă ar fi fost în puterea lui, ar fi tras în noi, fără să-și scoată țigara din gură, și tu ? ... Mucosule !”

Tonul disprețuitor folosit de Bunciuk e doar în parte sincer. Se simte de departe că, apostrofîndu-l pe Dughin, de fapt el se răfuieste cu el însuși, cu propriile sale îndoeli. De altfel tot Bunciuk, într-o situație intrucitivă analogă, o va repezi scurt pe Anna Pogudko : „Te rog, fără sentimente !” („Пожалуйста, без сантиментов !“). În limba rusă recurgerea la neologism dă frazei o nuanță net peiorativă. Înduioșarea, mila, disponibilitatea de a te lăsa în voia unor sentimente general-umane în împrejurările unei lupte crîncene nu pot fi decît stîmjenitoare. În altă parte, relatînd cum, deși sub influența propriilor frămîntări, dar și a lămuririlor obținute de la muncitorul bolșevic Haranja, Grigori Melehov a sesizat conținutul inuman și absurd al războiului imperialist, el cedează totuși mai tirziu cerințelor castei și ale tradiției căzăcești și redevine pe front un „soldat de ispravă”, priceput în meseria războiului, Șolohov comentează : „Inima i se împietrise, se uscaseră ca un cîmp sărat, pe vreme de secetă, și nu se mai deschidea pentru milă, așa cum nici sărătura nu suge apă”. Dar dacă pe frontul războiului imperialist Grigori a devenit impenetrabil pentru sentimentele de milă, compasiune etc. doar pentru că îl îndemna la asta dorința de a-și dovedi atașamentul față de tradițiile căzăcești, deci în serviciul unei cauze nedrepte, într-un fel o autoeducație în multe privințe asemănătoare sînt datori să și-o facă, uneori dureros de conștient, și luptătorii angajați în bătălii pe viață și pe moarte în *serviciul unei cauze drepte, pentru că adeseori de capacitatea lor de a-și înfringe mila depinde victoria*. Motivul ca atare e frecvent în

³⁶ Această frază lipsește din ultima ediție a romanului, ediție citată, vol. III, p. 160.

literatura sovietică a anilor 1920—1930. În romanul *Înfrîngerea*, de A. Fadeev, de pildă, obligat — pentru a restabili forța de luptă a detașamentului în ajunul unei încăierări hotărîtoare — să confisce unicul porc al unui țaran sărac, Levinson e preocupat doar de un gînd — să nu se lase înfrînt de milă :

„... Cu gîndul la cele o sută cincizeci de guri flămînde pe care le avea în spate, dar plin de milă față de coreean, Levinson caută să-l convingă că n-aveau încotro. Fără să înțeleagă, coreeanul, cu mîinile împreunate, continua să repete :

— Nu trebui mîninci-mîninci ... nu trebui ...

— Trageți, e tot una, făcu Levinson un scurt gest cu mîna și-și încreți fața, ca și cum s-ar fi tras în el.

Coreeanul își încreți și el fața și începu să plîngă.

Deodată căzu în genunchi, se tîrî cu barba în iarbă și începu să sărute picioarele lui Levinson. Acesta nu-l ridică, de teamă că nu va putea rezista și va reveni asupra ordinului”³⁷.

Și ar putea fi date și alte exemple numeroase. Asupra împrejurării că virtuțile pe care le reclamă războiul (oricare război, războiul ca atare) intră inevitabil într-o contradicție ireductibilă cu sensibilitatea umană în sensul larg al cuvîntului revine adesea și I. Babel în schițele sale din ciclul *Armata de cavalerie*. Dar la nici un autor problema nu e pusă cu atîta ascuțime ca la Șolohov. În *Donul liniștit*, același Bunciuk, unul din cei mai căliți revoluționari, este numit la un moment dat șef al comendurii tribunalului revoluționar. În această calitate este obligat să comande noapte de noapte execuții. Într-o săptămînă, notează Șolohov, „fața i se uscă și se înnegri, ca și cum s-ar fi acoperit de pămînt. Ochii erau adînciți în găvane, și pleoapele, clipind nervos, nu le mai acopereau sclipirea flămîndă și dureroasă”. Chipul lui răvășit o sperie pe Anna Pogudko, femeia care-l iubește. Firesc, reacționînd prin excelență feminin, Anna îi propune „să plece de acolo”, la care propunere celălalt reacționează isteric : „— Murdară treabă e să ai de curățat murdăria omenească. Să nimicești ticăloșii. Vezi, vătămător pentru sănătate și pentru suflet ! Așa ... La o muncă murdară nu merg decît prostii sau brutele, sau fanaticii ...”. Bunciuk reușește să fie consecvent pînă la capăt cu sine însuși : tocmai pentru că omorîrea dușmanilor e o treabă „murdară”, din moment ce e necesară cauzei revoluționare, ea trebuie să fie îndeplinită de oamenii cei mai puri. Dar, cu toate că rațional ajunge la această concluzie, sentimental, ceea ce face nu poate să nu-i repugne. Crispat, e nevoit s-o recunoască : „Toți sîntem turnași din același material (subl. ns. — M.N.). În viață nu sînt oameni care să n-aibă frică în război și care, omorînd pe alții, să nu poarte ... să nu-și zgîrie sufletul”.

Astfel se pare că am ajuns în miezul problemei. Un război drept e un omor în masă organizat în aceeași măsură ca un război nedrept. Scopul înalt care te obligă să-ți omori dușmanii (pentru că, dacă nu-i omori, te vor omorî ei pe tine, și nu numai pe tine, dar vor lichida și libertatea cu

³⁷ În românește de Maria Roth, București, 1951, p. 99—100.

atâtea jertfe cucerită, în sfârșit, de întregul popor), din punct de vedere politic, social, istoric, e o justificare suficientă. Din punct de vedere estetic însă — nu. Pentru a justifica un război și în raport cu valorile general-umane, sau, după terminologia lui G. Călinescu, la dimensiunea universalității, se cere o perspectivă mult mai largă. Șolohov o realizează. Și în aceasta rezidă măreția unică a operei sale.



Componenta aceasta esențială e indisolubil legată de tragismul operei șolohoviene, aspect despre care, din nou, s-a scris pînă acum destul de mult, subliniindu-se în special că deznodămînturile tragice nu conduc, la Șolohov, la ideea zădărniciiei, nu sînt deprimante, ci sînt, cu alte cuvinte, „optimiste”³⁸. Folosit pentru prima dată în scopul încifrării unei metafore în titlul unei piese de către Vsevolod Vișnevski, epitetul a devenit cu timpul un determinant, menit să definească specificitatea tragediei în epoca socialistă, spre deosebire de epocile anterioare. Fără intenția de a polemiza cu tot dinadinsul cu susținătorii acestui punct de vedere, vom observa totuși că, limitată la atît, concluzia ne pare insuficientă. Dacă ar fi să dăm noțiunilor sensul lor exact, ar trebui să caracterizăm ca „optimistă” orice tragedie în care pieirea eroului nu conduce implicit și la concluzia că jertfa vieții sale a fost zadarnică. Mai mult chiar, jertfa *Zoei*, dacă ar fi să ne referim la cunoscutul poem cu acest titlu al Margaretei Aligher, nu numai că nu demobilizează, ci, dimpotrivă, întărește la cititori și la ascultători convingerea că un popor care a educat asemenea eroi e de neînvins. Dar, evident cu nuanțe, o asemenea orientare a sensului tragic ar putea fi descifrată și în multe opere aparținînd clasicismului și mai ales neoclasicismului republican. Ar fi suficient să cităm cunoscuta „dumă” *Ivan Susanin* a lui Rileev. Dacă în *Hamlet* Shakespeare sugerează că, pentru epoca respectivă cel puțin, eroul principal și-a asumat o sarcină care depășește puterile sale, în *Romeo și Julieta* jertfa celor doi protagoniști capătă în mod evident și semnificația unui prolog al unei alte lumi, în care sentimentele pure și înălțătoare să nu mai fie pîngărite de reminiscențele unor prejudecăți și crude, și stupide. Așadar, din unghiul de vedere luat în considerație, tragismul literaturii sovietice doar potențează și reliefează mai pregnant virtuțile mai de mult afirmate în literatura umanității. Totodată, a reduce la atît semnificația elementului tragic la Șolohov ar fi, după părerea noastră, nedrept. Iar unilateralitatea aprecierii se datorește după părerea noastră și faptului că, în dezbaterile acestei probleme, a tragicului la Șolohov, unii cercetători au avut în vedere, aproape exclusiv, definiția tragicului dată de Cernișevski și potrivit căreia „tragicul este groaznicul din viața omului”³⁹. După cum se știe, democratul revo-

³⁸ „Trecutul — spune de pildă L. Iakimenko — ajută la înțelegerea multor conflicte ale prezentului, la reliefaarea esenței lor, dar numai scriitorul care a aruncat ochii în viitor le va putea vedea și dezlegările. Oare nu de aici se naște și optimismul istoric al unor opere tragice în conținutul lor, ca de pildă *Înfrîngere și Dănul liniștit?*” (vol. cit., p. 243).

³⁹ N. G. Cernișevski, *Artă și realitatea din punct de vedere estetic*, București, 1949, p. 60.

luționar rus, criticînd sistemele estetice hegeliene, datorită intransigenței sale, probabil, refuza să adauge definiției de mai sus chiar și dezvoltarea pe care tot el o credea firească: „groaznicul ce i se întîmplă omului mai mult sau mai puțin inevitabil”⁴⁰, socotind că așa se petrece în artă, nu însă și în viață. Tot din această cauză Cernișevski se simțea obligat să distingă încă o varietate a tragicului — „răul într-o doză mare”, care „ne produce o impresie tragică”, situație pe care artistul o reflectă cu ajutorul sarcasmului. Situîndu-se însă pe această poziție, Cernișevski de fapt renunță și la concepția aristotelică asupra tragicului, omițînd să adauge că o întîmplare groaznică devine tragică numai atunci cînd față în față cu ea sufletul omului se purifică (catarsis). Ceea ce însă e foarte greu de susținut de îndată ce trecem de la speculația teoretică la analiza concretă, la obiect. Pînă la proba contrară, trebuie să admitem, cel puțin ca ipoteză de lucru, că tragedia antică greacă își păstrează pînă azi funcția de „etalon” al tragicului. Iar dintre însușirile ei se impune, indiscutabil, în primul rînd, înfățișarea situației tragice ca răscumpărare a unei vini. „Pentru a fi bun — citim în *Poetica* lui Aristotel — ... subiectul ... trebuie să cuprindă o răsturnare, nu de la nenorocire la fericire, ci, dimpotrivă, de la fericire la nenorocire, răsturnare petrecută nu din pricina firii josnice a eroului, ci din cauza unei mari greșeli — săvîrșite fie de cineva care-i așa cum am spus, fie de cineva mai degrabă bun decît rău”⁴¹. În raport cu cerința de mai sus se profilează ca fiind prin excelență tragică soarta lui Grigori Melehov, ceea ce a și fost subliniat de numeroși comentatori. Dar, lucru ciudat, deși se vorbește adeseori de tragismul operei lui Șolohov în ansamblul ei, în cele mai multe cazuri exemplificările se reduc la destinul eroului principal al *Donului liniștit*, fiind menționată uneori, oarecum în subsidiar, Axinia⁴². Fără să contestăm că sensul prăbușirii inevitabile a lui Grigori Melehov e mai ales tragic, menționînd doar în treacăt că în cazul lui nu se poate spune totuși că greșeala pe care o comite se produce împotriva firii sale, împrejurare asupra căreia vom reveni, intenționăm să punem în discuție o altă problemă, și anume: este oare just a reduce tragismul *Donului liniștit* la peripețiile dramatice ale vieții lui Grigori Melehov? Nu sînt oare cel puțin tot atît de tragice și destinele luptătorilor revoluționari care cad în luptă — Podtiolkov, Krivoșlikov, Levașov, Ștokman, Bunciuk, Anna Pogudko, Kotlearov? Și nu doar pentru că toți mor, ci mai ales pentru că, într-un fel sau altul, fiecare din cei numiți moare și datorită unor greșeli comise de el însuși. Dar trebuie să recunoaștem că, ridicîndu-ne împotriva modului unilateral în care e tratată uneori problema tragicului în *Donul liniștit*, nu i-am avut în vedere în mod expres nici pe acești eroi, întrucît tragismul vieții lor se încadrează perfect în definiția lui Cernișevski. Sfirșitul lor e literalmente groaznic. Ne-am

⁴⁰ *Loc. cit.* Cu acest prilej propunem și o corectare a traducerii, unde s-a introdus arbitrar și fără sens verbul „este”.

⁴¹ Aristotel, *Poetica*, București, 1957, p. 41.

⁴² După apariția volumului II al *Pămîntului desfălenit*, firesc discuția s-a pornit și în legătură cu finalul tragic al acestui roman. Datele problemei fiind însă în mod vizibil cu totul diferite, deocamdată noi o s-o lăsăm la o parte.

gindit însă și la alte exemple. Nu este oare tragic și destinul lui Mihail Koșevoi, obligat să-l amenințe cu denunțarea pe fratele soției sale? Dar soarta acesteia — ajunsă în cele din urmă să se mărite cu omul care l-a omorât pe fratele ei? Ni s-a mai întâmplat să semnalăm frecvența situației simbolice „frate contra frate” în literatura sovietică mai ales în deceniul 1920—1930. Dar conținutul acestui simbol este oare doar politic, el reflectând numai împrejurarea istorică a împărțirii țării și a poporului în două tabere ireconciliabile? E oare o întâmplare că mai ales Șolohov a excelat (vezi *Povestirile de pe Don*) în imaginarea de subiecte în care războiul civil se „condensează” în conflicte de familie? Am mai menționat că mulți comentatori văd însemnătatea operei lui Șolohov în aceea că el a reflectat magistral evenimentele cruciale care au întors destinul istoric al poporului rus, ridicându-l pe culmile dezvoltării umane. Dar de obicei în amănunțirea acestor considerații se face apel la criterii mai degrabă social-istorice decât estetice. Despre *Donul liniștit* se spune într-una din monografiile citate de noi la începutul acestei încercări că în roman „dezvăluirea... osindirii istorice a lumii vechi e strâns legată de tabloul epic al mișcării populare în revoluție, de evidențierea adâncilor deplasări sociale în psihologia poporului, de înfățișarea procesului istoric de naștere a unei vieți noi”⁴³.

În continuare se explică temeinic, folosindu-se datele ce realmente există în *Donul liniștit*, dar care ar putea fi extrase și din oricare tratat de istorie, care era situația căzăcimii de pe Don în Rusia țaristă, ce fenomene de diferențiere socială apăruseră în acest ținut încă de la sfârșitul veacului trecut, ce atitudine au avut diferite categorii de cazaci față de revoluție și de ce etc.⁴⁴. Și nu e de mirare că, angajându-se pe această

⁴³ V. V. Gura, *o.l. cit.*, p. 87.

⁴⁴ S-ar putea replica, și pe drept cuvânt, că nu e indicat să tragem concluzii atât de generalizatoare pornind de la un fragment dintr-o lucrare plină la urmă nereprezentativă. Dar nu putem cita tot. Istoricul și grija pentru acoperirea documentară sînt realmente niște componente importante ale creației șolohoviene. Din acest punct de vedere, scriitorul e un continuator demn al măștrilor realismului rus. Motivarea socială de asemenea e ireproșabilă. Romanele lui Șolohov sînt deci, într-un sens larg, niște manuale ale vieții, avînd o valoare cognitivă impunătoare. Avea perfectă dreptate Perpessicius cînd spunea că din ele se pot învăța despre revoluție multe lucruri pe care nu le găsești în tratate științifice. Dar nu se poate reduce la atît valoarea operei, după cum nu se poate reduce valoarea operei lui Balzac numai la ceea ce au spus Marx și Engels cu privire la cantitatea informației ce se cuprinde în ea. Conținutul operei literare ar trebui să fie reliefat, așa credem, mai ales prin prisma aprecierilor estetice pe care le degajă. Ceea ce obligă însă la interpretarea faptelor dintr-un punct de vedere adecvat. Că nu e vorba de niște citate rupte din context, ci de o tradiție oarecare încetăținită, se poate vedea și din faptul că într-un tratat academic, ca un fel de concluzie cu privire la valoarea artistică a *Donului liniștit*, se afirmă că acest roman-epopee este „una din primele opere ale literaturii sovietice în care evenimentele istorice de mare însemnătate sînt înfățișate în caracteristici tipice, reliefate în conflicte ascuțite” (N. N. Maslin, capitolul *Mihail Șolohov din Истории русской советской литературы*, în trei volume, vol. II, Moscova, 1960, p. 161). Dar o apreciere de acest fel ar fi valabilă pentru oricare lucrare literară rezistentă. Totodată, a prezenta lucrurile în acest fel e, după părerea noastră, tipic pentru ceea ce am putea numi „concepția ilustrativă despre valoarea socială a literaturii”. Nu încapă însoială: pentru a putea înfrunta timpul, o operă literară trebuie să conțină un tablou veridic, istoricește concret, al vieții poporului. Dar împlinirea acestei cerințe conduce doar la asigurarea premiselor necesare pentru realizarea unei opere de valoare. Încolo decide originalitatea, amploarea și universalitatea viziunii estetice.

pantă, de reconsiderare a istoriei, mai degrabă pretextată de analiza unei opere literare decât necesitată de ea, criticul ajunge la afirmații fără acoperire, susținând că în primul volum al *Donului liniștit* „nemulțumirea surdă a căzăcimii muncitoare, ruinată de război, ajunsă în mizerie, se transformă treptat într-un protest împotriva întregii orînduiri existente”⁴⁵. De bună seamă, o atare concluzie ar putea fi „dedusă” din unele date oferite de roman, dar e tot atât de evident, pe de altă parte, că, din punct de vedere al *înfățișării artistice*, acest proces a rămas în afara tabloului zugrăvit de Șolohov.

După cum am văzut, interesul scriitorului e captat îndeosebi de un alt aspect — de grozăvia războiului ca atare, de încălcarea prin război a unor precepte morale general-umane, de caracterul crud, inexorabil sub acest aspect, al războiului, al oricărui război. Mai mult, s-ar putea spune că pe acest plan insistența autorului e aproape obsesivă: parcă și-ar fi propus ca scop să nu-l lase pe cititor să uite, pentru o clipă măcar, că *idealul* — lumea nouă, socialistă s-a născut dintr-o mare de sînge. În unele studii și articole despre opera lui Șolohov ni s-a întîmplat să întîlnim pagini de divagații în jurul unor probleme ca, de pildă, aceasta: este oare vinovat sau nu Mihail Koșevoi de pagina cea mai rușinoasă din viața lui Grigori Melehov — intrarea în banda lui Fomin? Oare, dacă s-ar fi purtat mai uman, n-ar fi putut Koșevoi să schimbe traiectoria destinului ulterior al cumnatului său? Inutile întrebări, fără nici o legătură cu substanța artistică a operei șolohoviene. Pentru că Mihail Koșevoi *nu putea* să acționeze altfel. De altfel întrebările de genul celor de mai sus sînt și foarte caracteristice pentru frământările cîte unui umanist „cîstit și pașnic”, grozav de abătut din cauza nașterii prea sîngeroase a lumii noi. Căci cu aceeași îndreptățire s-ar putea întreba: dar în general, nu era oare prea mare tributul de sînge ce s-a plătit pentru înscăunarea primei dictaturi a proletariatului? Din fericire însă, nu e în puterea umaniștilor cu nervii slabi să schimbe trecutul istoric. Noua lume socialistă s-a născut așa cum s-a născut și, în consecință, aprecierea evenimentului istoric dintr-un punct de vedere estetic (prin excelență global) n-are cum să ocolească aspectele „groaznice” menționate, împletirea continuă a patosului eroic cu necesitatea de a împlini, tot în numele revoluției, diverse treburi „murdare”. „Tema” aceasta a fost sesizată sau atinsă și de alți autori ruși, ceea ce ne obligă, tot în scopul definirii tonului original al operei șolohoviene, să încercăm unele apropieri și disocieri. Unii scriitori, mai ales dintr-acei care au admirat revoluția, dar ca un eveniment exterior, și aici Aleksandr Blok ar trebui să fie citat ca un fel de „cap de serie”, au preferat să explice laturile „groaznice” și „oribile” ale evenimentelor ca o consecință inevitabilă a faptului că revoluția nu putea să învingă fără să fi deșteptat și energia oarbă, stihhiică, năvalnică a maselor populare. Blok îi îndeamnă pe prietenii săi simboलिști să asculte „muzica revoluției”, pretinzînd a descifra, în simfonia ei vijelioasă, acorurile prevestitoare ale unor împliniri de purificare pe care oamenii le

⁴⁵ V. V. Gura, *vol. cit.*, p. 91.

așteptau zadarnic de la începutul erei creștine. În viziunea poetului, excesele brutale ale unor revoluționari din categoria celor „doisprezece” deveneau insignifiante în perspectiva aportului lor la înfăptuirea unor grandioase idealuri. Argumentul acesta, întemeiat pe ideea că ororile „se dizolvă” în oceanul imposibil de stăpinit al pasiunilor dezlănțuite de revoluție, îl găsim, evident, de fiecare dată în alt fel, la mulți scriitori, ca, de pildă: V. Veresaev, B. Lavreniov, Artiomi Vesiolii, Neverov, Lidia Seifulina, B. Pilmak ș.a. La celălalt pol se situează așa-numiții apărători ai „factorului conștient”, scriitorii care, fără să desconsidere rolul maselor în revoluție, puneau totuși accent pe activitatea revoluționarilor educați și căliți în luptă, care reușeau să strunească, să stăpânească și să călăuzească torentul energiilor și al pasiunilor revărsate. Serafimovici, Gladkov, Furmanov, Bahmetiev, Leașko, chiar Malișkin au receptat revoluția ca participanți, deci dinlăuntru, ceea ce explică în mare parte de ce în tablourile pictate de ei pe primul plan se află zbaterea eroică, de înaltă puritate, a bolșevicului, în timp ce excesele despre care am pomenit, chiar dacă nu sînt cu totul ignorate, sînt totuși doar creionate în culori estompate, ca simple accidente, ce nu pot influența aprecierea estetică de ansamblu. Dintr-o asemenea literatură ostentativ eroică către sfîrșitul primului deceniu postrevoluționar s-au născut, prin exagerare la limită, și acele istorisiri artificioase și exaltate în care anii grei, istovitor de grei ai războiului civil se evocau doar ca un decor difuz, menit să găzduiască fapte teribile și uluitoare, veritabile preumblări triumfale ale comandanților de diferite grade de la o victorie la alta. Ca o reacție și la prezentarea unilateral stihinică a revoluției, dar și la „romanțarea” ei excesivă, s-a născut tendința către o înfățișare mai complexă a evenimentelor, tendință ce s-a concretizat în opere foarte diferite, dar avînd fiecare importanța sa pentru dezvoltarea literară ulterioară. Fără să le putem face un inventar exhaustiv, vom menționa doar că și Babel și Fadeev, fiecare într-alt fel, au deplasat amîndoi centrul de greutate al investigației înspre analiza multilaterală a psihologiei eroilor. Atent și el la vibrația factorului psihologic, Șolohov reliefează totuși, în principal, procesul determinării sociale, dar într-o perspectivă nouă. După cum vom încerca s-o demonstrăm, autorul *Donului liniștit* nu ignoră în nici un fel aspectele groaznice ale revoluției, dar nici nu le „dizolvă” într-un vîlmășag haotic de pasiuni exacerbate, ci îi conduce pe eroii săi preferați spre situații tragice zguduitoare tocmai datorită cruzimii inexorabile a revoluției, văzută în primul rînd ca o luptă cumplită *corp la corp*, atît de cumplită, încît în spațiul ei nu încap pur și simplu nici milă, nici compasiune. Un luptător revoluționar deci, dacă vrea să rămînă consecvent cu el însuși, fiind angajat într-o teribilă încețtare, a cărei miză e un înalt ideal social, și anume chiar reumanizarea existenței omenеști în întreaga ei amplexare, ca să poată fi la înălțimea acestei misiuni, pe care și-a asumat-o de bunăvoie, e obligat să-și înfrîngă și propria umanitate, e obligat, cu alte cuvinte, în anumite împrejurări să se nege pe el ca om. Ceea ce înseamnă că, alegînd calea supunerii comportării sale la exigențele revoluției, luptătorul se autocondamnă la o existență tragică. Iar destinul său tragic este prin excelență

unul de expiere, de răscumpărare a unei vini. Este larg cunoscută precizarea lui Lenin potrivit căreia proletariatul recurge la violență în revoluție nu de dragul violenței, ci pentru că la aceasta îl obligă rezistența teroristă a claselor condamnate de istorie. De conținut social-politic, precizarea amintită e esențială și pentru interpretarea adecvată a sensului estetic ce se desprinde din opera șolohoviană. Deznodământul tragic al destinelor umane în revoluție nu poate fi evitat pentru că aspectele singeroase ale împlinirilor sociale sînt o *urmare necesară* a conținutului de clasă al luptei. Prin revoluția socialistă se pune capăt unei perioade multimilenare în existența umanității, în care exploatarea omului de către om nega brutal esența însăși a unității umane. „Păcatul originar” al omenirii, dacă ar fi să folosim termenul consacrat prin legenda biblică, s-a produs în momentul în care s-a iscat războiul omului împotriva omului. De acest păcat omul a început să fie conștient aproape din momentul în care păcatul s-a produs, neputînd să nu aspire firesc și către izbăvirea de păcat, aspirație ce și-a găsit expresia de asemenea în legendă, în legenda universală a „veacului de aur”, pe care la noi a întrupat-o în versuri magistrale Eminescu :

„Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite;
Ce mitele albastre vi le șoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor fi-mpărțite...”

Dar întoarcerea către starea natural-umană, către o viață dominată de relații armonioase între oameni, nu se poate înfăptui fără ca omenirea să se fi răscumpărat de păcatul ei, fără să fi plătit un bir greu pentru încălcarea de către ea însăși a propriei sale condiții. Iată principala idee estetică despre care ni s-a părut că am descifrat-o ca fiind predominantă în creația șolohoviană și prin care idee această creație se apropie, într-un mod atît de straniu pentru unii, de operele marilor tragedieni din toate timpurile. Tragediile Greciei antice și romanele marelui reprezentant al realismului socialist se plasează astfel la cele două extremități ale unei traiectorii drepte care însă, în conformitate cu legile geometriei neeuclidiene, se ating în infinit. Tragedia greacă e tragedia păcatului comis, tragedia desprinderii din relațiile patriarhal-gentilice, eroii fiind pedepsiți pentru încălcarea obiceiurilor străvechi, dar și reabilitați prin evidențierea caracterului inexorabil al vinii lor cu ajutorul ideii de „fatum”, pe care omul nu-l poate învinge niciodată, în concepția elină asupra destinului nefiindu-ne greu să descifrăm sublimarea naiv-poematică a ceea ce azi noi ne-am obișnuit să numim „necesitatea istorică”. Ca să poată înainta pe drumul ce i-a fost predestinat prin trecerea de neînălțurat într-o nouă etapă a istoriei sale, omenirea a fost nevoită să se renege pe ea însăși, legea singelui trebuia să se eclipseze în fața legiurilor cetății, progresul geniului uman nu putea să nu plătească destinului un tribut greu de sînge. Acum — cum s-ar zice, în ajunul renașterii socialiste (momentul „acțiunii” la Șolohov) —, pentru ca această renaștere să se producă, pentru ca blestemul care urmărește civilizația umană să poată fi anihilat, pentru ca Prometeu să poată fi eliberat definitiv, păcatul trebuie să fie ispășit.

Prima generație de înfăptuitori ai noii revoluții, de o însemnătate cu totul excepțională și din acest punct de vedere, întrucât prin ea se lichida izvorul însuși al luptelor fratricide, era mai ales chemată să înfăptuiască ea sus-arătata răscumpărare. De aici și tragismul existenței sale, tragismul pe care nu-l poate ocoli, pentru că *nu poate* înfăptui misiunea ei purificatoare altfel decât consumându-se în acea activitate diurnă despre care eroul șolohovian Bunciuk spunea, cutremurat, că curățirea omenirii de murdărie nu poate să nu fie ea însăși o „treabă murdară”. Deosebirea dintre Șolohov și scriitorii pe care i-am caracterizat sumar ca aparținând familiei spirituale dominate de personalitatea lui Alexandr Blok constă în aceea că, în timp ce aceștia din urmă, reliefând și ei ororile revoluției, le atribuiau doar pasiunilor multimei, care, întocmai ca și vaporii dintr-un cazan, aflați prea mult timp sub presiune, evadând, dărimă totul în cale, Șolohov atrage atenția și asupra modului în care pînă și activitatea celor mai destoinici revoluționari, prin chiar natura ei, nu poate să nu-i plaseze în contradicție cu preceptele morale general-umane. Această împrejurare i-a derutat pe unii comentatori care n-au ezitat să-i reproșeze lui Șolohov unele componente antipatice în comportarea lui Podtiolkov, Bunciuk, Krivoșlikov, Mihail Koșevoi. De aici și discuția fără sens cu privire la existența sau inexistența unor greșeli în atitudinea lui Mihail Koșevoi față de Grigori Melehov. La Șolohov așa-numitele „greșeli” în comportarea comuniștilor nu micșorează dimensiunea eroică a personajelor tocmai pentru că natura greșelilor e tragică, iar tragedia fiecăruia se subsumează măreței tragedii pe care o trăiește umanitatea întreagă. Zugrăvind revoluția socialistă ca o răscumpărare a omenirii de groaznicele păcate tot de ea comise în epoca „preistorică” (după Marx) — cea a exploataării omului de către om —, Șolohov a aliniat opera sa în rînd cu celelalte svicniri sublime ale geniului uman, dar i-a dat în același timp și o tonalitate excepțional de contemporană, în sensul cel mai propriu al cuvîntului.

Viața noastră literară se caracterizează, între altele, și prin eforturile mereu reluate ale unor cercetători și comentatori de a se defini spiritul ei specific — „modern”. Supusă acestui imperativ, munca unor critici mai pretențioși se aseamănă ciudat cu aceea a lui Sisif din legendă sau cu experiența tragică a Meșterului Manole — ceea ce se construiește ziua se dărimă noaptea, sau mai precis, tot ziua, dar datorită nopții, pentru că literalmente peste noapte apar producții literare noi, care, ca regulă, nu încap în patul lui Procust al definițiilor din ajun. Zădărnicia evidentă a trudei acelora care, parcă posedați de ambiția diabolică de a găsi în sfîrșit formula salvatoare, se tot întrec în cursa pentru definirea exactă a „spiritului modern” e ușor de explicat⁴⁶. Epoca noastră e prea complexă pen-

⁴⁶ Un exemplu mai recent de asemenea frenezie modernistă l-am descoperit într-o carte dedicată lui Serghei Esenin (Ștefan Bitan, *Serghei Esenin*, București, 1969). Urmărind să dovedească cu orice preț „modernitatea” lui Esenin, autorul o vede în „neliniștea” poetului. Ca și cum a fi sau a nu fi „neliniștit” e o trăsătură de generație și nu de temperament. Doar în toate epocile au fost și poeți calmi, senini, dar și poeți neliniștiți, agitați. Iar cît îl privește pe Esenin, poate una din cele mai caracteristice trăsături ale lui a fost tocmai continua pendulare între calmul *Motivelor persane* și zbaterea crispată din *Moscova clirciumdreasă*.

tru a putea fi exprimată în artă (sau prin artă) într-o singură cheie. Dar trăsătura ei principală este tocmai lupta între ideologii. Secolul al XX-lea e în primul rînd o perioadă de trecere — de la societatea capitalistă (iar în unele țări chiar precapitalistă) la societatea socialistă. Este deci un veac de frământări, de ofensive și defensive, de înnoiri, dar și de eforturi uneori titanice ale vechiului de a supraviețui cu ajutorul celor mai înimaginabile deghizări. Lupta dintre ideologii a inundat întreaga suprafață a existenței umane, a pătruns inexorabil în toate sectoarele activității spirituale. De urmările acestei legi nu putea fi sustrasă nici arta. Iată de ce și în istoria literaturii secolul al XX-lea va intra probabil, între altele, și ca un secol de înverșunate dispute între diverse școli, tendințe, curente literare. A le găsi tuturor un numitor comun ni se pare imposibil. Dar toate sînt totuși *contemporane*, iar această concomitență se exprimă mai ales printr-o unitate problematică, întrucît, chiar dacă militează de pe poziții diferite, opuse, toate curentele artistice ale vremii sînt reflectări ale vieții, ale marilor deplasări sociale pe care le trăim. Pentru a putea „încadra” această problematică globală vom propune o schemă, cu atît mai îndrăzneată cu cît poate fi răsturnată de oricine, prin simpla enumerare a datelor concrete care o desmint. Și totuși . . . ispita e prea mare. Secolul luminilor, începînd cu a doua jumătate a veacului al XVII-lea și pînă către sfîrșitul celui următor, a fost un secol al tragediei. În secolul al XIX-lea a predominat comedia. Secolul al XX-lea e din nou tragic. Nu-i vom obosi pe cititori cu argumente, pentru că o schemă ori trebuie să fie acceptată (ca o ipoteză de lucru), ori respinsă. Dar vom elimina totuși cîteva nepotriviri prea evidente. Literatura engleză nu încapă în schema propusă pentru că în Anglia fenomenele specifice secolului al XIX-lea au început cu o sută de ani mai devreme. De aceea ni se pare că opera lui Swift și chiar sentimentalismul britanic ne confirmă ipoteza, dar ca o anticipație. Rîsul amar mustește și în opera grandioasă a lui Voltaire, dar e rîsul geniului care vede mult mai departe decît secolul său. Iar o dată cu dramaturgia robustă și optimistă a lui Beaumarchais pășim de fapt în anticamera *Comediei umane*. Nu negăm tragismul congenital al romantismului, dar, cum am mai spus-o în altă parte, tragismul acesta ni se pare a fi fost prin excelență re-acționar, consumîndu-se în încercări zadarnice de a opune ofensivei spiritului burghez umbra palidă a idealurilor trecutului. Încolo secolul al XIX-lea s-a culcat domesticit la picioarele suficienței burgheze. Dar să fim bine înțeleși — spunînd ceea ce am spus nu negăm în nici un fel măreția acestui secol, ci semnalăm doar că, în fața influenței copleșitoare a practicismlui mercantil, spiritul neîncovoiat nu putea să se manifeste plenar decît prin comedie. Dar Tolstoi, Dickens, Zola? — o să mi se răspundă probabil —, nu există în opera acestor scriitori geniali și aspecte tragice? De bună seamă că există, dar nu sînt predominante. Literatura demistificatoare a realismului critic a înflorit sub semnul comediei. Secolul pozitivismului burghez și-a pus amprenta ordonatoare pe toate manifestările sufletului omenesc. Realitatea socială părea atunci un *dat*, ce se cerea explicat în primul rînd. De aceea toți marii scriitori ai veacului, de la Balzac la Dostoevski, au fost și moralști. Ideea preferată a burgheziei,

ideea cu care și astăzi mai trebuie să luptăm cu neabătută intransigență, a fost că ordinea burgheză e o ordine naturală a umanității. Cît timp această idee nu putea fi atacată în substanța ei, era firesc să le pară contemporanilor că problema principală a omului e investigarea posibilităților pe care această ordine i-le oferă ca să se poată apăra cît de cît de efectele dizolvante—pe plan moral — ale condițiilor obiective statornicite. Moraliștii luminați ai erei capitaliste își storceau creierii ca să găsească vreo ieșire, vreun compromis, un leac miraculos, care să permită celor puri să rămînă puri într-o lume impură. În consecință, în domeniul artei tema preferată a devenit satira. Dacă ești invitat la un ospăț și știi că pe masă se află, amestecate într-o învălmășeală haotică alături de fructe proaspete și altele otrăvite și încă într-o cantitate mai mare, ca să nu devii victima împrejurării, trebuie să știi să recunoști cu precizie, după anumite semne, care anume fructe sînt necomestibile. Scriitorii secolului al XIX-lea s-au specializat în zugrăvirea amănunțită a fructelor otrăvite de pe masa de ospăț cu care burghezia încerca să înșele vigilența umanității. Constrînși de momentul istoric să nu pună sub îndoială soliditatea construcției, oamenii luminați ai veacului au trebuit să se mulțumească cu rolul de denunțatori ai hidoșeniei ei. Ruginitul aparat de stat al Imperiului habsburgic îi părea soldatului Švejk stupid și oribil, dar nu și absurd. Absurd a început să-i pară lui Kafka. Imensul progres al civilizației materiale care a însoțit ascensiunea socială a burgheziei a contribuit la perpetuarea în timp a mirajului. Însă același progres, progres al gîndirii în special, fără de care burghezia n-avea cum să valorifice avantajele puterii sale de clasă, a condus și la risipirea iluziilor tot de ea întreținute. În domeniul științelor sociale, teoria revoluționară a lui Marx a clătinat încrederea naivă a micului burghez în intangibilitatea relațiilor bazate pe proprietatea privată asupra mijloacelor de producție. În domeniul științelor naturii, revoluția tehnică-industrială, ce nu s-a putut desăvîrși decît în condițiile de generalizare a relațiilor capitaliste, a condus firesc și la noi descoperiri care i-au ajutat pe savanți să-și dea seama cît de vremelnice sînt totuși toate descoperirile tot de ei consacrate ca „definitive”. Deceniile în care în străfundurile societății capitaliste se maturiza groparul ei —proletariatul— au coincis și cu falimentul pozitivismului burghez, căruia treptat a început să-i ia locul o nouă variantă a scepticismului scientist. Epoca de dominare a relațiilor dintre om și societate de către încrederea oarbă în stabilitatea unei anumite ordini lua sfîrșit. Începea o nouă epocă de punere sub îndoială a omnipotenței rațiunii umane. Toate valorile recunoscute trebuiau să fie din nou reexamineate. Nimic nu mai putea fi acceptat ca o cucerire definitivă a rațiunii; dimpotrivă, cataclismul din 1914—1918 parcă sugera din nou, dintr-o dată, cu o pregnanță uluitoare, absurditatea existenței umane în întreaga ei complexitate. Epoca de dominație a comediei lua sfîrșit. Începea un nou ev tragic.



„Tragicului” considerat ca o categorie estetică i se încorporează cu necesitate și ideea „destinului”. Pentru ca un deznodămînt să poată fi

calificat tragic, e necesar ca în prealabil să fi fost administrate probe suficiente cum că eroii au făcut tot ce depindea de ei pentru evitarea catastrofei. E drept, ni se întâmplă să vorbim și de câte o „întimplare tragică”, dar în acest caz determinativul se încarcă cu un conținut adecvat numai unui anumit context. „Incidentul” e tragic doar atunci când curmă o activitate elevată și importantă, înainte ca ea să fi adus roadele scontate, dar după ce s-a dovedit că există realmente toate condițiile pentru ca aceste roade să poată fi culese. Când un cataclism natural distruge o semănătură într-un moment când ea mai poate fi refăcută, accidentul e grav, dar nu și tragic; când însă o furtună nimicește un lan în ajunul secerișului, oamenii credincioși încep să-l blesteme pe Dumnezeu. Un deznodămint tragic e de neînchipuit fără apoteozarea acelor care se prăbușesc, dar nu reneagă cauza căreia i s-au devotat.

În perspectiva acestui postulat, ce ni se pare axiomatic, se poate considera că în istorie situațiile tragice se pot naște în condiții variate. Tragică e pieirea unei lumi care mai crede sincer în îndreptățirea ei, dar tragică poate fi și lupta revoluționară a acelor care, ridicându-se pentru cucerirea unui țel, întrevăd victoria, dar nu o pot dobîndi încă. În ambele cazuri izvorul social al tragediei e nepotrivirea dintre necesitatea istorică și destinul concret al individului. De aceea și sentimentul generat — într-un fel sau altul — e depresiv: omul simte că istoria e mai puternică decît el, se simte dezarmat în fața unei forțe copleșitoare, pe care nu o poate stăpîni. Avînd ca obiect zugrăvirea destinelor umane în concretețea lor infinitezimală (în comparație cu dimensiunile istoriei), literatura a căutat și a găsit valori compensatoare, în măsură să dea omului puterea să nu sucumbă sub povara îndoielilor sumbre, ce nu puteau să nu-l pătrundă din momentul în care-și dădea seama de *neputința* sa. Cum poți sau cum trebuie să trăiești, dacă nu mai poți crede în finalitatea vieții? — iată cum ni se pare că ar putea fi formulată succint întrebarea tragică a secolului al XX-lea.

Răspunsurile pe care ni le oferă marile creații literare, evident, nu pot fi catalogate, cu atît mai mult cu cît unicitatea răspunsului stă și la baza originalității fiecărei opere în parte, dar două tendințe polare ar putea fi totuși identificate. Prima se definește uneori ca *romantism revoluționar* și constă în compensarea insatisfacțiilor prezente prin luptă ca atare, pentru un ideal conceput și simțit ca o *realitate viitoare*. Tragismul devine astfel conștient, eroul capătă senzația că-și învinge soarta depășind vizionar realitatea. Literatura proletară a cultivat de la începuturile ei acest tragism mobilizator, care a devenit mai tîrziu un component esențial al realismului socialist. La celălalt pol, arta alimentată de o viziune socialmente nerevoluționară asupra condiției tragice a omului a căutat compensația în negarea ideii însăși de finalitate. E ciudat, dar se pare că părintele acestei mișcări e un scriitor al secolului anterior, cunoscut și prin violența filipicelor sale antiburgheze. Îl avem în vedere pe Dostoevski. În epilogul romanului *Crimă și pedeapsă* scriitorul rus explică împăcarea cu sine însuși a lui Raskolnikov prin aceea că „locul dialecticii îl lua viața”. Întreaga pledoarie pentru smerenia creștină a lui Dostoevski are de fapt

acest substrat etico-filozofic: nu viața trebuie să aibă un scop, ci viața însăși trebuie să devină scopul omului. Cu riscul de a simplifica lucrurile, îndrăznesc să afirm că într-o însemnată măsură așa-numita „literatură modernă” — de la Proust și pînă la „teatrul absurdului” și „noul val” în proză — porcede din această descoperire a lui Dostoevski. Viața omului trebuie să fie eliberată de obsesia ambițiilor raționaliste; a încerca să-ți reglementezi viața e deșertăciune, e o cutezanță de sorginte diavolicească, adevărata înțelepciune constă în supunerea la viață, în acceptarea „smerită” a datelor ei. Literatura „dostoevskiană” a secolului al XX-lea e limpede că nu poate fi redusă la această unică formulă, însă în substanța lor răspunsurile la întrebarea tragică definită de noi pot fi adunate totuși într-o singură albie estetică-ideologică: ca să poată privi cu seninătate tragismul epocii istorice în care trăiește, omul trebuie să-și învingă destinul, refuzînd a recepta tragedia istorică și ca propria sa tragedie; armonizarea realității cu idealitatea se poate produce și înăuntrul individului, omul poate deveni stăpîn al propriului destin și refuzînd să se supună imperativelor istorice. Pare a rezulta de aici că factorul comun al literaturii secolului al XX-lea constă în luarea în considerație într-un mod nou a relației dintre om și istorie. Omul secolului al XIX-lea accepta istoria metafizic, ca un dat, conflictele se nășteau și se consumau într-un cadru istoric prestabilit, lupta se dădea pentru împărțirea într-un fel sau altul a roadelor procesului istoric, omul înaintat intra în conflict cu mediul înconjurător, pentru că acesta îl împiedica să se afirme la nivelul cerințelor istorice. Omul înaintat al secolului al XX-lea se răscoală împotriva istoriei însăși, angajîndu-se într-o luptă, prin natura ei tragică, împotriva necesității istorice. Ţelul revoluționarului e de a învinge inerția istorică, accelerînd cel puțin ideatic mersul ei; ţelul omului superior, care nu depășește ideologia burgheză, e de a se smulge individual din plasa determinărilor istorice, negîndu-le măcar prin propria sa existență. De aici porcede, după a noastră părere, și tendința de a conferi „absurdului” rangul unei categorii estetice.

În complexitatea acestor probleme, literatura sovietică a adus o serie de date noi — rezultat firesc al faptului că ea a fost prima literatură a căreia i-a fost dat să reflecte o realitate socialistă, deci o realitate care și pînă azi rămîne pentru o mare parte a oamenilor de pe glob doar un ideal.

După cum se știe, Lenin a definit cele trei izvoare constitutive ale marxismului: economia politică engleză, socialismul utopic francez, filozofia clasică germană. Dintre acestea, în legătură cu problema pe care o dezbatem, ne interesează îndeosebi cel de-al doilea. Latura tare a socialismului utopic se consideră de obicei că era critica sistemului capitalist. În ceea ce privește scrutarea căilor de trecere spre noua orînduire, socialismul utopic a dat faliment pentru că aborda problema voluntarist, deci idealist, ignorînd procesul istoric ca atare. Ar fi nedrept însă să nu vedem și un alt merit incontestabil al socialismului utopic: acela de a fi familiarizat pe oamenii înaintați ai vremii cu satisfacțiile încercărilor de a prevedea viitorul. E cazul poate să amintim încă o particularitate larg cunoscută a revoluției socialiste: în timp ce în toate cazurile anterioare revo-

luptile politice erau precedate de consolidarea relațiilor economice noi, care reclamau, ele, trecerea puterii în mâinile clasei devenite deja economicește dominantă, revoluția proletară începe cu preluarea puterii, după care se trece abia la consolidarea noilor relații economice. Acesta e motivul pentru care ideologii revoluțiilor burghezo-democratice n-aveau de ce să descrie anticipativ orînduirea pe care o reclamau, le era suficient să studieze fenomenele ce se dezvoltau sub ochii lor; în schimb, ideologii clasei muncitoare au fost nevoiți să construiască anticipativ — ca un ideal — orînduirea care, în conformitate cu *țelul* revoluției, trebuia să ia locul celei capitaliste. Meritul uriaș al lui Marx a constatat în aceea că el a dat acestor anticipații o întemeiere științifică. Dar prin aceasta viziunea proletarilor revoluționari asupra scopului luptei lor n-a devenit mai puțin ideală. Căci o luptă socială eficientă e de neînchipuit fără ca luptătorii să poată imagina cît de cît, dar plastic și concret, scopul luptei lor. Marxismul a eliberat lupta proletară de himere, dar prin chiar această eliberare a și „abstractizat” întrucîtva țelurile ei. Setea de concret a luptătorilor a fost potolită totuși prin mijloacele artei, care însă, pînă la un punct, s-a inspirat, inevitabil, și din utopii. Căci în opera lui Fourier, de pildă, analiza științifică (atîta cîtă există) și imaginația artistică coabitează într-o construcție haotică, fermecătoare tocmai prin haotismul ei. După Marx, și în reprezentarea viitorului socialist se produce diviziunea necesară: știința o deduce din datele experienței, arta o imaginează cu ajutorul fanteziei. Și oricîtă ordine ar fi fost introdusă în materie, idealul rămîne ideal, și e greu de cerut unor revoluționari ca ei să nu aibă o viziune înnobilită asupra viitorului spre care aspiră și pe care vor să-l construiască. Pînă la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie problema aceasta a modului cum își închipuie fiecare revoluționar viitoarea orînduire socialistă era totuși secundară; o serie de aspecte trebuiau să fie lămurite pentru justa elaborare a strategiei și tacticii revoluționare, pentru orientarea adecvată a propagandei; dar pînă și în aceste limite rămînea loc destul pentru zborurile fanteziei — și atîtea opere literare stau mărturie. Poezia mai ales nu putea să nu „idealizeze” viața de după victorie. Și nu numai poezia.

Dar iată că prima victorie a fost reputată. Pe a șasea parte a globului a început construcția socialismului. Ceea ce însemna că a venit și vremea confruntărilor. Dintre idealurile de ieri și realitatea de azi. Ne-am abate, evident, de la adevăr dacă n-am menționa că printre luptătorii revoluționari au existat și oameni foarte conștienți de marile greutăți ce-i așteaptă începînd chiar din a doua zi după preluarea puterii. Articolele și cuvîntările lui Lenin sînt realmente suprasaturate de asemenea avertismente. Omul obișnuit însă, deci eroul literaturii, nu putea să nu fie izbit de prea numeroasele inadvertențe. Literatura sovietică ne oferă un material extrem de bogat pentru examinarea acestui aspect al problemei.

Prima senzație a fost aceea a pătunderii într-un continent nou. Mulți scriitori, și nu numai scriitori, se simțeau în postura unor veritabili Columbi, avantați de o șansă unică: să-și apropie niște ținuturi rămase pentru ceilalți inabordabile, deși fuseseră descrise mai de mult de vizionari. Psihologia călătorului are însă o trăsătură inevitabilă: în orice țară

sosește, el caută în primul rînd să vadă ceea ce știe despre ea. Despre descoperitorii evului socialist nu s-ar putea spune că nu au dat de nici un aspect dinainte cunoscut. Dimpotrivă. Au fost fermecați în primul rînd de virtuțile distructive ale revoluției. Eșafodajele, câteodată milenare, construite cu temeinicie pentru zăgăzuirea oamenilor umane se năruiau spectaculos, libertatea descătușată dănuia pe străzi, oamenii simpli desăvîrșeau cu candoare cele mai ireparabile distrucții. Astfel, tot atît de brusc deveneau libere pentru alte construcții spații imense, în care puteau să încapă, fără a se stingheri una pe alta, toate închipuirile sfinte ce îndulciseră în trecut existența grea și mizeră a profetilor. Senzația smulgerii totale din plasa umilitoare a conveniențelor fătarnice a fost grandioasă și reconfortantă. Pentru prima dată în istorie oamenii căpătau dreptul de a nu fi decît ei înșiși. Și delirul inițiativelor fantasmagorice se dezlanțui. Într-un roman mai puțin cunoscut al lui Ilya Ehrenburg (Прав, în franțuzește *Le rapace*, în românește — cred — *Profitorul*)⁴⁷ sînt descrise, între altele, cu binevoitoare ironie, și aceste deplasări în sfere ideale ale unor donchișoți incorigibili. În timp ce războiul civil, întocmai ca un val nesățios, cerea jertfe din ce în ce mai singeroase, în timp ce ruina economică își întindea degetele osoase către gîtlejul poporului, amenințîndu-l cu sugrumare prin foame și tifos, în orașele tinerei republici se construiau în grabă nenumărate instituții efemere menite să întocmească planuri perfecte și amănunțite ale tuturor prefacerilor prevăzute în agenda socialismului ideal. De această vreme romantică își aducea aminte cu evlavie și poetul Lebedev — Polianski, reconstituind atmosfera de încordare generală în cadrul căreia noilor conducători pe plan local le părea firesc să desființeze dintr-o dată toate impozitele, să decreteze gratuitatea serviciilor poștale și a transporturilor pe calea ferată, să hotărască organizarea celor mai variate „comune” ș.a.m.d.⁴⁸ După explozia magnifică a primei revoluții populare victorioase, oamenii erau îndreptățiți să creadă că epoca interminabilă a supunerii idealității de către realitate lua sfîrșit, că începea, tulburătoare în brutalitatea și puritatea ei, epoca supunerii realității de către idealitate. Dar cu atît mai amară a fost, cel puțin pentru unii, trezirea...

Ca să putem înfățișa în culori mai groase situația creată ca urmare a inversării relației tradiționale dintre real și ideal, am ales momentul cel mai „dramatic” al devenirii ei — primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Însă în datele ei mai generale situația a durat și durează, iar din perpetuarea ei, firesc, încearcă să tragă foloase ideologii burgheziei. Nu încapă îndoială că între realitatea socialistă de azi, chiar din Uniunea Sovietică, la peste 50 de ani după revoluție, precum și din țări socialiste mai tinere și închipuirea poetică, idealizată a socialismului, așa cum o găsim nu în operele lui Lenin și ale comilitonilor săi, ci în reprezentările artistice, există o vădită neconcordanță. Pe aceasta încearcă s-o

⁴⁷ Vezi ultima ediție a operelor lui I. Ehrenburg, în nouă volume, vol. II, Moscova, 1964, p. 5—352.

⁴⁸ *История русской советской литературы*, în patru volume, vol. I, Moscova, 1967, p. 25—26.

speculeze filozofii defetismului, ca pe o dovadă a neputinței omului de a domina datele proprii sale istorii. Urmează să vedem ce contraargumente ne oferă literatura.



În U.R.S.S. neconcordanța amintită de noi a devenit deosebit de vizibilă și agasantă în anii n.e.p.-ului. Și, deși Lenin a explicat nu o dată ce semnificație și ce consecințe are faptul că socialismul urmează să fie construit de către oamenii educați și formați în epoca burgheză, numeroși visători cinstiți, îndrăgostiți de idealuri, se întrebau scrișnind din dinți: pentru *asta* am luptat? Oare așa ne închipuiam viața în socialism? Încercări de a propune răspunsuri la asemenea întrebări dificile găsim în destule opere literare. Propunând în continuare o clasificare a lor, repetam că și în acest caz sintem conștienți de schematismul și imperfecțiunea ei, întrucât inevitabil vom evidenția cu precădere soluțiile-limită. Dar n-avem ce face, căci soluțiile-limită sînt întotdeauna mai edificatoare.

Au fost scriitori pe care cotiturile imprevizibile pe traiectoria revoluției i-au cam derutat, fapt remarcat și de Lenin în *Raportul politic al Comitetului Central la Congresul al XI-lea al P.C.U.S.*: „Cînd întreaga armată (vorbesc în sens figurat) se retrage, nu poate să domnească aceeași stare de spirit ca atunci cînd toți înaintează. La fiecare pas veți constata o oarecare deprimare. S-au găsit la noi chiar și poeți care au scris că la Moscova este foamete și frig; «pe cînd înainte era curat și frumos, acum este comerț și speculă». Avem o serie întreagă de asemenea producții poetice”⁴⁹. Nu putem ști la care anume producții se referea Lenin, însă ecourile atmosferei deprimante se fac simțite și în romanele lui Ehrenburg (*Ревя, В проломном перулке*), și în nuvelele lui Alexei Tolstoi (*Orașe albastre, Vipera*), și în *Transvaal* al lui Fedin, și în *Caracatița* lui Gladkov și în *Hoțul* lui Leonov (prima variantă) etc. Artisticește, această stare de spirit s-a concretizat și prin minuirea unui anumit principiu în selectarea și prelucrare a faptelor vieții: unii scriitori parcă erau dominați de dorința de a scoate în evidență contrastul dintre viziunea ideală prerevoluționară, pe de o parte, și viața reală de după revoluție, pe de alta. Cineva ar putea să observe că, într-un fel, istoria se repetă. Scriind rindurile de mai sus nu puteam să nu ne aducem aminte de propozițiile elaborate de C. Dobrogeanu-Gherea cu aproape o sută de ani în urmă, dar în împrejurări istorice cu totul diferite. Explicînd „deceptionismul” literaturii române de atunci prin „starea patologică a civilizației burgheze”, Gherea adăuga: „cei ce așteptau cu totul altă societate nu făceau comparație între cea trecută și asta de acum, ci între societatea întemeiată și cea așteptată!... Iată de ce au suferit atîta. Noi suferim cînd dă peste noi o nenorocire și suferința noastră crește cînd nenorocirea este neprevăzută, neașteptată; dar cît de groaznică, cu cît mai mare e

⁴⁹ V. I. Lenin, *Opere*, vol. 33, București, 1957, p. 273.

suferința când te așteptai la altceva, când erai sigur de fericire?"⁵⁰. Departe de noi gândul să stabilim vreo analogie politică. Până și din cele mai „deprimante” lucrări apărute în U.R.S.S. în deceniul 1920—1930 răzbate încrederea în caracterul vremelnic al concesiilor, dar și o tonalitate estetică elegiacă datorată raportării continue a realității nu la cea „trecută” ci la cea „așteptată”. Ea nu este însă dominantă, mai ales sub raport tematic. Operele pe care le-am enumerat, și altele în genul lor, au fost totuși receptate ca preponderent satirice. Ca atare, ele îndeplineau incontestabil și o funcție profilactică. Aspectele hidoase ale n.e.p.-ului făceau parte dintr-o realitate constituită și reliefarea lor nu putea să nu aibă și un efect mobilizator, în sensul că ajuta noua societate să devină mai conștientă de ceea ce mai are de îndreptat. Privite așa, ele nu și-au pierdut nici până azi actualitatea, întrucât și azi se menține o anumită discrepanță între „socialismul ideal” visat de luptătorii din ilegalitate și realitatea diurnă din jurul nostru. A o ascunde ar echivala cu a ascunde unui convalescent simptomele de recidivă a bolii. Că problema poate fi pusă în acești termeni ne-o confirmă, între altele, și cunoscuta precizare cuprinsă în Raportul C.C. al P.C.R. la Congresul al VII-lea (al II-lea) al Partidului: „Realismul socialist exclude deopotrivă tendința de a prezenta viața în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca și tendința de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realității noastre și a eroilor vieții noi”⁵¹.

Dar dacă în teorie scriitorii de obicei cad de acord fără dificultate asupra necesității de a se împotrivi ambelor devieri extremiste, în aprecierea concretă a unor opere consensul se realizează mai dificil. Despre lucrările sovietice din deceniul 1920—1930, care reliefa cu precădere „grimасы НЭП-а”⁵², e greu de vorbit ca de niște lucrări „negative”, patosul lor era comunist — de apărare a cuceririlor intangibile ale revoluției. Și totuși mulți scriitori, legați mai strâns de practica revoluției și a construcției socialiste, reacționau violent. Ei considerau că sarcina reliefării artistice a cuceririlor revoluției și a eroismului revoluționarilor nu era nici pe departe epuizată și că e de datoria scriitorilor sovietici să-și încordeze în primul rînd forțele pentru îndeplinirea ei cît mai completă. Și ar fi tot atât de eronat a se vorbi despre acești scriitori (Furmanov, Fadeev, Lebedinski, Bahmetiev, Leașko ș.a.) ca despre autori de opere idilice. Dimpotrivă, lucrările lor abundă în tablouri ample ale greutăților pe care le au de învins bolșevicii, însă fasciculul de raze ale reflectorului minuit de scriitor caută mereu fapte și atitudini exemplare, iar greutățile sînt înfățișate numai în măsura în care sînt necesare pentru reliefa eroismului. Din acest punct de vedere romanul *Rebeliunea* al lui Furmanov ar putea fi considerat ca tipic.

Acestea fiind spuse, să încercăm niște concluzii provizorii. *Marea Revoluție Socialistă* din Octombrie și anii de luptă și construcție care au

⁵⁰ C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, București, 1956, p. 107—108.

⁵¹ Congresul al VII-lea (al II-lea) al Partidului Comunist Român, 23—25-decembrie 1955, București, E.S.P.L.P., 1956, p. 157.

⁵² „Les grimaces de n.e.p.”, adică „strîmbăturile n.e.p.-urilor”.

urmat-o au dovedit cel puțin două lucruri: că făuritorul istoriei este omul și că idealurile de dreptate socială nu sînt niște himere, dar și că inerția istorică s-a dovedit a fi mult mai rezistentă decît și-o închipuiseră unii vizionari, sau, cu alte cuvinte, că și *după victorie* omul victorios e nevoit să țină seama de anumite imperative ale istoriei, pe care încă nu are puterea de a le înlătura. Deci, în raport cu marile probleme general-umane, născute în societate ca urmare a „păcatului originar”, victoria omului a fost totuși parțială, ceea ce părea onora monstruos. De unde se vede că problema capitală a literaturii secolului al XX-lea, raportul dintre om și istorie, își păstra valabilitatea și în literatura sovietică, deși, evident, în condiții cu totul noi, apărute pentru prima dată în istorie după 1917, întrucît, așa cum a precizat-o și Lenin, Rusia îndată după Octombrie a devenit o țară socialistă nu pentru că socialismul s-a construit în ea (dimpotrivă, totul rămînea de construit), ci pentru că, prin preluarea puterii de către proletariat, s-au creat în această țară toate premisele necesare pentru construirea socialismului. Poziția estetică a scriitorilor proletari se reducea în fond la afirmarea convingerii că literatura, ca să fie la nivelul cuceririlor epocii, e datoare să înfățișeze tabloul cît mai cuprinzător al acestor premise, ceea ce mulți dintre ei au și făcut în mod strălucit, dar unilateral totuși, lăsînd dincolo de cadru atîtea aspecte contradictorii, în ultimă instanță tot atît de revelatoare. De aceea tragismul operelor lor este, poate, într-adevăr, dintr-un anume punct de vedere, „optimist”, în sensul că, din multiplele situații tragice, ei au selectat cu precădere pe acelea care-l surprindeau pe erou sacrificîndu-se în ajunul victoriei tot de el pregătite. Așa-numiții „țovarăși de drum” au hiperbolizat, dimpotrivă, zbaterea tragică a supraviețuito-rilor care nu recunoșteau în realitatea „pacificată” după potolirea furtunii (războiul civil) contururile idealului visat. Problema cea mai dificilă — a explicării „neconcordanței” (deci a lămuririi noului raport între om și istorie) — a fost astfel eludată în ambele cazuri. Opera lui Șolohov se încadrează în acest tablou ca o piesă monumentală, între altele și pentru că nu se subsumează nici una din cele două orientări, ci relevă o atitudine estetică nouă, pe care noi sîntem ispițiți s-o definim provizoriu ca *tragism lucid sau luciditate tragică*⁵³.



⁵³ Vastei literaturii critice de investigare a operei șolohoviene i s-au adăugat în octombrie 1965 sute de ecouri la vestea îmbucurătoare că în sfîrșit i s-a decernat premiul Nobel. Din numeroasele articole publicate cu acest prilej, ni se pare că ne-am întîlnit mai ales cu niște aprecieri ale lui Eugen Barbu („Luceafărul”, nr. 23 (182), 23 octombrie 1965), care nota, între altele, că *Donul liniștit* e o „istorie” unde autorul „descrie cu o minuție dantescă purgatoriul unei națiuni renăscute prin sînge și moarte, printr-o jertfă colosală, pusă în cele din urmă la temelia lumii”. În continuare, vorbind despre modul în care s-a reflectat în opera lui Șolohov înversurata luptă de clasă ce a împărțit în două Rusia, Eugen Barbu descifrează, ca și noi, motorul acțiunilor roșilor, așa cum îl evidențiază Șolohov, în aceea că ei doreau să salveze țara de putreziciune „chiar cu un preț atît de mare, cum a fost uciderea fratelui de către frate”. Iată, deci, de ce curge atîta sînge pe paginile cărților lui Șolohov. Lucid și patriot, scriitorul se simte dator să arate — și cît mai elocvent — *cît de mare a fost prețul pe care l-a plătit poporul său ca să devină liber*.

După părerea unanimă a comentatorilor, opera lui Șolohov se impune în primul rând ca o monumentală creație artistică. *Donul liniștit* e un roman al epocii despre care nu ne îndoiim că în perspectiva timpului își va găsi locul undeva „sus de tot”, alături de epopeile homerice, *Divina comedie*, teatrul lui *Shakespeare*, *Război și pace* de Tolstoi și încă numai vreo câteva incomparabile înfăptuiri ale geniului uman. De aceea, interesul pentru analiza minuțioasă a substanței artistice a operei șolohoviene este cât se poate de justificat. Impresionează în primul rând măreția arhitecturală a construcției. Romanul „curge” nestingherit, întocmai ca și *Donul* invocat, dar parcă lăsând în urma fiecărei etape niște pietre de hotar, mai precis, niște stinci mai rezistente decât timpul însuși. Din primele pagini atmosfera vieții căzăcești ne devine familiară, iar pe măsură ce înaintăm în lectură ne simțim din ce în ce mai captivați, până la identificare cvasicompletă cu ficțiunea. E aplicabil deci și operei lui Șolohov ceea ce scria Ibrăileanu despre Tolstoi: fiecare roman al său e cite o „planetă” cu o viață alcătuită atît de viu, încît ne pare mai adevărată decât propria noastră viață. Cîte destine „reale”, dar terne, n-ar părea artificioase dacă ar fi confruntate cu destinele eroilor șolohovieni! La obținerea acestui rezultat surprinzător concurează cele mai variate procedee, formînd un aliaj bogat, unic și irepetabil, dar alimentat totuși și de atîtea experiențe preluate de la înaintași.

Amprenta tolstoiană e indiscutabil cea mai puternică; în raport cu realitatea vieții, virtuțile epicului nu sînt nicăieri trădate, în centrul romanului se află un grup restrîns de eroi—familia Melehov și cei din jurul ei—, și istoria acestei familii e reconstituită minuțios, urmărită pas cu pas, dar și încadrată într-o uriașă frescă istorică, pentru că numai așa, numai confruntată cu istoria însăși, „istoria familiei” se încarcă plenar cu semnificații care justifică așezarea în prim plan. Destinele personajelor principale se consumă într-o lume plină, pentru ei, de cotituri neprevăzute, de surprize uluitoare, dar care lume pentru autor, pentru scriitorul demiurg n-are nici un fel de secrete. De aceea întîlnirea cu fiecare personaj nou, oricît de episodic, lasă senzația atît de plastic definită la timpul său de Bielinski, atunci cînd, referitor la opera lui Gogol, scria că la acest mare inovator al creației literare fiecare personaj apare ca „знакомый незнакомец” (un necunoscut cunoscut). Ca și Tolstoi, Șolohov stăpînește cu precizie arta rară a împlinirii portretelor din cîteva trăsături fugare, dar revelatoare. Cele peste 500 de personaje din *Donul liniștit* trăiesc și se mișcă în paginile romanului cu o naturalitate totală, lăsînd impresia fizică, niciodată desmințită, că fiecare personaj nou e o veche cunoștință a autorului. Din acest punct de vedere, Șolohov ni se dezvăluie ca un discipol fidel al realismului secolului al XIX-lea.

Din comparația cu Tolstoi se relevă dintr-o dată, în afară de afinități, și stringente deosebiri. La uriașul de la Iasnaia Poliana războaiele napoleoniene irup în viața așezată a Rusiei patriarhale ca o catastrofă naturală pe care tot poporul, în cele din urmă, trebuie s-o înfrîngă. Cadrul istoric-social e o societate ce se simte încă stabilă și neamenințată, așezată pe niște piloni seculari încă stabili, ci doar, poate, ici-colo atinși de inexorabila coroziune. Încolo, marele eveniment istoric — invazia lui Napoleon

în 1812 — este totuși o *furtună trecătoare*. Tocmai de aceea în epilog noi îi regăsim pe supraviețuitori ducând o existență, în linii mari, asemănătoare cu aceea pe care o duceau la începutul secolului. În construcția romanului, un loc nodal îl ocupă și primul „mare bal” al Natașei, când o remarcă și viitorul ei logodnic, prințul Bolkonski. În epilog, întorcându-se de la Petersburg la moșie, Pierre îi aduce în dar soției sale „un admirabil pieptene de aur încrustat cu perle”, despre care Natașa spune că el l-a cumpărat degeaba: „Dar când crezi că-am să-l pun? Doar când vom începe să ieșim cu Mașenka. Poate că atunci au să se poarte iar”⁶⁴. Putem presupune, așadar, că fiica Natașei va păși în lume exact așa cum o făcuse și mama ei înainte cu douăzeci de ani. Privind în urmă, Tolstoi vede și descrie o societate ce i se înfățișează ca un cadru dat, pentru ca apoi să introducă în acest cadru eroii care-l interesează. Iar filozofia istoriei, care completează romanul, se află cu această viziune estetică într-un raport de armonie compensatoare. Istoria e o succesiune de mișcări populare, care se rostogolesc ca veritabile fluxuri și refluxuri, ascultînd de niște legi ascunse și inerente, pe care contemporanii evenimentelor nu le pot stăpîni, ci cărora li se pot adapta doar. E drept, în același epilog se întrevede, ca o „eventualitate”, aderarea lui Pierre Bezuhov la mișcarea decembriștilor, dar și această perspectivă e privită de Tolstoi fără tulburare, mai degrabă tot ca o fatalitate, pe care, o spune Pierre însuși, Platon Karataev, ca un reprezentat al *înțelepciunii populare*, n-ar aproba-o. De aceea omul model pentru Tolstoi e Kutuzov, generalul care vede principala sa misiune în strădania de a nu stingheri prin lupte inutile procesul ireversibil de împingere înapoi spre apus a valurilor umane care se porniseră spre răsărit la începutul veacului. Fluviul epic al lui Tolstoi e solemn și liniștit, egal cu el însuși în măreția lui imperturbabilă, fluviu ce se agită doar din cînd în cînd, parcă în silă, întîlnind cite o stîncă în cale sau o altă barieră naturală, dar care, cu o forță ce e atît de mare, încît nici nu se observă (ca și puterea fizică a lui Pierre Bezuhov), se întoarce invariabil în matca sa eternă.

Șolohov, dimpotrivă, adresîndu-se tot tradiției și înțelepciunii populare, a selectat din nenumăratele cîntece închinat Donului — ca să le așeze ca moto în fruntea romanului — aceste versuri:

„— Ah, tu, tătucule, Don liniștit!

Ah, de ce curg tulburi apele tale, Don liniștit?

— Cum să nu mă tulbur eu, Don liniștit,

Cînd de jos mă sfichiuiesc într-una șipote reci,

Iar în mijloc peștii îmi tulbură apele?”

Cauza furtunilor sociale trebuie căutată deci nu în afară, ci înlăuntrul vieții poporului. Cadrul istoric al *Donului liniștit* e din acest punct de vedere nu doar deosebit de cel din *Război și pace*, ci diametral opus. E Rusia *răscolită* de vârtejul imensei revoluții. Fluviul epic e prin natura lui

⁶⁴ Citate după: L. N. Tolstoi, *Opere*, în paisprezece volume, volumul VII, *Război și pace*, cartea a IV-a, București, 1955.

nestăpinit și năvalnic, învirtejit, haotic, amenințător. Substanța artistică a romanului, cu toate particularitățile ce-l caracterizează, purcede de aici ca o necesitate, din natura însăși a realității reflectate. În fața acestei realități, de dimensiuni colosale, omul își dă seama firesc, dar și obligat, că orice pretenție de a stăpini istoria prin înțelepciunea practică a unei acomodări de un nivel etic superior e zădărnice curată. Frământările interioare ale omului deodată devin inutile și neinteresante; ca singur criteriu recunoscut de apreciere se impune implacabil — acțiunea. Lui Pierre Bezuhov putea să-i fie mai mult sau mai puțin indiferent ceea ce face, pentru că 90% din mișcările sale erau cele stereotipe, comandate de rang, avere, de obligațiile mondene, de legile nescrise ale saloanelor. Pierre execută toate aceste mișcări aproape automat, concentrându-se, în schimb, asupra peisajului interior al existenței sale, căutând răspunsuri la întrebările chinuitoare despre scopul vieții, și el putea s-o facă, *trebuia* să procedeze în acest fel pentru că oamenii din jur, acei pe care-i prețuia și a căror părere despre el îl interesa, în același fel nu dădeau atenție acțiunilor impuse de stereotipia unei existențe anchilozate, ci apreciau îndeosebi valoarea etică a omului. Așa îl privește pe Pierre prietenul său mai virstnic Andrei Bolkonski, așa nu vrea să-l vadă frumoasa Elena și tocmai din această cauză Pierre nu poate găsi nici un limbaj comun cu prima sa soție, dar se odihnește din plin alături de Natașa pentru care, de asemenea, convențiile sociale nu valorau mai nimic.

La celălalt pol, Grigori Melehov n-are decît să se consume mistuitor, ajungînd în sine și pentru sine la concluzii clarecuprivirela incompatibilitatea organică dintre universul său moral-ideologic și scopurile de război ale albilor, el n-are decît să-i injure în gînd pe intervenționiști, să viseze la întoarcerea în Armata Roșie, să regrete că nu s-a comportat la nivelul posibilităților în cavaleria lui Budionnii, să-l califice exact și cinic pe Fomin — bandit etc. — el poate să aibă de zece ori pe atîta frământări innobilatoare, pe Mișa Koșevoi toate acestea nu-l interesează, unghiul său de vedere e mai simplu, dar și mai profund; ce ai făcut în acești ani? Ai luptat? De partea cui ai luptat? Și Grigori n-are ce să răspundă.

O lume și o epocă dominate de asemenea aprecieri ale oamenilor de către oameni nu puteau fi zugrăvite artistic cu mijloace tolstoiene. În substanța epică a romanului s-a amestecat autoritar și insolent dramatismul. S-au mai încercat paralele în înfățișarea maselor la Șolohov și la Tolstoi⁵⁵. S-a insistat, și pe drept cuvînt, asupra împrăjurării că la Tolstoi, cu rare excepții, masa e amorfă și uniformă — ca un personaj colectiv, ea e compusă din fețe asemănătoare; din cînd în cînd doar se desprinde din ea cîte o individualitate mai conturată, dar și atunci numai pentru a o reprezenta exemplar. La Șolohov, dimpotrivă, masa e vie, agitată, polivalentă, formată din individualități distincte, din care cauză și insta-

⁵⁵ De pildă în comunicarea *Înfățișarea rolului poporului în romanele „Război și pace” de L. Tolstoi și „Donul liniștit” de Șolohov*, prezentată de cercetătoarea N. Ludvig (R.D.G.) la cel de-al IV-lea Congres Internațional al Slaviștilor, Moscova, septembrie 1958. (Vezi *IV Международный съезд славистов*, Moscova, 1960, p. 148.)

bilă, cu o înfățișare mereu nouă, între altele și în funcție de individualitățile concrete care, întâmplător parcă, rămân pentru mai mult timp sub razele reflectorului. În plus, dincolo de această continuă schimbare la față, comparabilă poate cu montajul cinematografic, în care prim-planurile alternează mereu cu tablouri de ansamblu, surprinde în *Donul liniștit* rolul dramatic esențial pe care-l are principala colectivitate înfățișată: căzăcimea de pe Don. La început refuzul regimentelor căzăcești de a ține frontul formează o breșă imensă prin care unitățile Armatei Roșii pătrund adânc înspre gurile Donului, pentru ca apoi acțiunea aceasta să fie simțitor stingerită prin răzmerița de la Vioșenskaia, formarea unui al doilea front în spatele ostilor revoluționare ș. a.m.d. Armata aceasta ciudată, strânsă la chemarea unei lozinci absurde — putere sovietică fără comuniști — democratică în esența ei, menținând ca formulă de adresare cuvântul „tovarăș”, atât de scump clasei muncitoare, dar luptând împotriva clasei muncitoare, deci aliată cu forțele reacțiunii, e mereu prezentă prin mișcările ei în centrul acțiunii, determinând în mare măsură și cotiturile fluviului epic. Iar prezența aceasta turbulentă inevitabil fragmentează acțiunea; părți întregi ale romanului sînt veritabile succesiuni de scene dramatice, scene de maximă încordare; eroii se definesc în fața spectatorilor în încercări corp la corp de o intensitate zguduitoare. E suficient să menționăm spre exemplificare episodul executării de către cazacii răsculați a lui Podtiolkov, Krivoșlikov și a altor bolșevici, în care se încadrează și ultima întâlnire dintre Podtiolkov și Grigori Melehov, sau arestarea și interogatoriul lui Lihaciov, sau, în sfîrșit, atât de spectaculoasă și savuroasă înfruntare dintre Grigori și prea plinul de el generalul Fitzhalaurov. Așadar, începînd tot domol și solemn ca în *Război și pace*, curgerea epică în *Donul liniștit* treptat pierde această amprentă tolstoiană, se fragmentează haotic într-o succesiune vertiginoasă de înfruntări dramatice, care parcă, exaladînd una pe alta, îl amenință cu strivirea pe omul obișnuit să-și raporteze mereu existența la o realitate „dată”. Sîntem în plin secol al XX-lea. Destinul omului nu mai poate fi strunit de o comportare constantă pe care el să-și fi ales-o și să-și fi perfecționat-o o dată cu acumularea experienței; de acum înainte comandă clipa: decenii de viață depind de un gest. După reîntoarcerea acasă, Grigori îi spune lui Mișa Koșevoi: „dacă atunci, la petrecere, ostașii roșii n-ar fi vrut să mă omoare, poate că nici n-aș fi luat parte la răzmeriță”, ceea ce pe Mișa nu-l impresionează de loc, cu toate că, în felul său, Grigori are dreptate. Întreaga lui viață ar putea fi reconstituită ca un șir de opțiuni fatale, cînd el, Grigori, antrenat de cite o atitudine de moment, greșea poate infinitezimal; însă, fără vrerea lui și împotriva lui, greșelile mici trăgeau după ele consecințele incalculabile. („Dacă n-ai fi fost ofițer, nimeni nu s-ar fi atins de tine”, îi răspunde Mihail, ceea ce provoacă o nouă replică a cumnatului: „ — Dacă nu m-ar fi luat la armată, nu m-aș fi făcut ofițer... Ei, dar asta-i un cîntec lung. — Lung și scîrbos...”) Dar, cum se spune într-un proverb rusesc, „из песни слова не выкинешь” n-ai cum să arunci vreun cuvînt din cîntec. Fluxul epic al romanului se compune dintr-un lung și încilcit șir de fapte și atitudini, depinzînd în ultima instanță de capacitatea eroilor de a se orienta fulgerător

în situații, imprevizibile. O asemenea „istorie” evident nu putea fi narată cu impasibilitatea flaubertiană.

Ca scriitor, Șolohov a fost și este un scriitor comunist. În consecință, el aduce în operă spiritul de partid și temperamental, organic, ceea ce nu ne îndreptățește însă să trecem cu vederea faptul că în același timp materia epică însăși cerea, cu întreaga putere a imperativului artistic, intervenția ordonatoare a naratorului. În articolul la care ne-am referit, Eugen Barbu susține că „s-au observat, la Șolohov, pe bună dreptate, unele infiltrații simboliste, caracteristice vârstei autorului primelor două volume din grandioasa lui epopee și influențelor literare fatale”, ceea ce credem că e o impresie falsă, datorată confuziei ce se face adesea între simbolismul unui curent literar și folosirea amplă a simbolurilor în literatura sovietică a primului deceniu de după 1917. Preferința accentuată a tuturor scriitorilor pentru situații și gesturi ieșite din comun, susceptibile a fi reliefate simbolic a fost adusă în literatură chiar de materialul de viață reflectat, tumultuos și instabil, dominat de contradicții uluitoare, parcă întorcându-se mereu către scriitor ba cu o față a sa, ba cu alta, din care cauză haotic și înșelător, eterogen pînă la exasperare și refuzînd să se impună pînă și celei mai elementare discipline compoziționale. Ca să nu se lase dominat de haos și de absurdul aparent al vieții, scriitorul era obligat să intervină autoritar, să se substituie el vieții, s-o domine artistic, și nu putea s-o facă decît poetic. Se prea poate că ornamentalismul prozei sovietice datorează ceva și curențelor literare care au alimentat literatura rusă pînă la revoluție, dar numai în aceeași măsură în care un grup de oameni surprinși de dușman într-o casă în care au înnoptat întîmplător se apară cu armele găsite în ea. Încolo, tendința spre folosirea amplă a metaforei generalizatoare a fost născută de viață însăși, dar și în concordanță cu legile intrinseci ale dezvoltării artistice. Strîns, strivit din toate părțile de întîmplările înfricoșătoare, una mai groaznică decît cealaltă, care parcă dăntuiau în jurul lui într-un virtej amețitor, scriitorul se refugia pe un pedestal și, grăbit ca și eroii săi, alegea din jur o singură imagine ce-i părea mai relevantă, pentru ca apoi s-o ridice triumfal deasupra capului ca un steag. Mai puțin dominat decît alții, Șolohov nu s-a putut sustrage totuși acestui joc infernal, lăsînd să pătrundă adînc în opera sa și filonul liric. Și l-a apropiat atunci pe Gogol, pentru a da cadrului pitorescul necesar, dar și pentru a-și acorda stilul, avînd nevoie și el de suflu, de respirație largă, indispensabilă acelor care se deplasează pe spații mari. Astfel, improspătat de suplețea stilului gogolian, eposul larg al lui Tolstoi începe să se moduleze înviorat. Mulțimile se pun în mișcare în chiot și cîntec. Corpul imens al protagoniștilor manifestă însă o preferință firească pentru repertoriul folcloric. Iar printre atîtea voci putea să încapă, fără a provoca vreo stridență, și vocea autorului.

Așadar bogăția digresiunilor și a implicațiilor lirice la Șolohov nu este doar o expresie a temperamentului său artistic, dar și o consecință a preferințelor tematice, care, indiscutabil, erau și ale epocii. Născut în anul 1905, Șolohov aparține acelei generații de scriitori sovietici despre care se spune că au adus în redacțiile editurilor și ale revistelor mirosul

prafului de pușcă. Deși în 1917 avea doar 12 ani, viitorul romancier a apucat totuși să lupte cu arma-n mână în apărarea puterii sovietice, înscriindu-se voluntar într-un detașament de aprovizionare, iar apoi în Armata Roșie chiar, pentru a lua parte la zdrobirea ultimelor bande albe în ținutul Donului. Din punctul de vedere deci al experienței de viață pe care o aducea în literatură, Șolohov se alătură unor scriitori ca Furmanov, Fadeev, N. Ostrovski, Lavreniov, Gladkov, Bahmetiev, Malișkin, Leașko ș.a., chiar dacă era mult mai tânăr decât unii dintre ei. Iar despre acest contingent literar se poate spune fără nici o exagerare că pentru ei *revoluția și războiul civil* au constituit aproape unica temă cultivată. Mai mult chiar: Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a fost un eveniment ce a îmbogățit în asemenea măsură experiența istorică a poporului rus, încât nici un scriitor legat de popor nu putea să-l ocolească. Pentru un timp cel puțin, literalmente *toată* literatura, de *toate* nuanțele artistice, devine o literatură a revoluției și a războiului civil. Iar în tratarea temei scriitorii comuniști care intrau în literatură venind direct de pe fronturi aduceau printre altele și dorința pătimașă de a înfățișa și povesti ceea ce știu, și încă foarte temeinic, întrucât, cum o remarcă undeva și un erou al lui Marin Preda, un văzut valorează cât zece auzite. S-a petrecut pe meleagurile Rusiei ceva uluitor și grandios: un stat tânăr, ce se consolida abia pe ruinele unui imperiu, într-o țară devastată, dezorganizată, cu o producție aproape paralizată, amenințat de flagelul foametei și al epidemiilor, atacat fiind de o uriașă coaliție formată din dușmani interni și externi, avind a suporta loviturile armatelor din 14 state imperialiste, înarmate după ultimul cuvânt al tehnicii, nu numai că nu a sucombat în această luptă inegală, ci a ieșit din ea întărit, capabil să treacă imediat la împlinirea — într-un mod tot atît de avîntat — și a altor sarcini istorice, ca reconstrucția economică ș.a.m.d. Dacă și în alte epoci mulți scriitori mărturiseau că se consideră, ca scriitori, în misiune și în calitate de martori oculari ai unor evenimente, se poate spune că în nici o altă epocă acest imperativ — al conservării prin verb a unor evenimente ce se deplasau cu uimitoare repeziciune spre trecut — nu era atît de categoric ca în U.R.S.S în primul deceniu după terminarea războiului civil. Poziția estetică a partinității comuniste devenea, în consecință, o componentă organică în metoda de creație a rapsozilor revoluției, între altele și pentru că ei se considerau chemați să transmită lumii și posterității niște adevăruri esențiale și erau chemați s-o facă cu atît mai temeinică îndreptățire cu cît, vorbind în limbaj critic, le dețineau pe acestea direct de la sursă. Și tot din această cauză în acea etapă de dezvoltare a noii literaturi firesc a țîșnit la suprafața discuțiilor literare problemele modului în care noua realitate trebuie să fie înfățișată pentru ca *adevărul să nu fie trădat*. Ne este imposibil, evident, să rezumăm aici și acum toate desfășurările sinuoase ale acestei discuții, totuși nu putem rezista ispitei de a menționa că, urmărind azi disputele angajate în problema realismului, rămînem surprinși identificînd în discuțiile febrile care au agitat viața literară sovietică în „anii 20”, cel puțin în germenii lor, multe din datele dezbaterii din „anii 60”. Problema raportului dintre adevărul vieții și ficțiunea artistică este și azi, într-un fel, în centrul controverselor, unii

participanți la discuție în Italia, de pildă, reproșind campionilor neorealismului că, prea preocupați de reconstituirea vieții în datele ei experimental verificabile, au făcut să dispară sub acest vâl prea des de fapte acele adevăruri esențiale ce nu pot fi văzute, ci doar întrevăzute, nu pot fi reprezentate, ci doar sugerate. Undeva pe aceeași linie se înscriu și unele din argumentele lui Roger Garaudy. Dacă înțelegem prin realism aspirația firească a creatorului de a comunica adevăruri cu privire la o epocă dată, atunci cu ce drept excludem din realism opere care, în ciuda aparentei lor inaderențe la realitate, ne ajută totuși să înțelegem mai bine măcar unele din laturile ei esențiale? În condiții istorice cu totul diferite, probleme analoge totuși din punct de vedere artistic trebuiau să le rezolve și scriitorii generației lui Șolohov. Predominantă era senzația că mai însemnată e comunicarea pregnantă a adevărului cu privire la *sensul* evenimentelor istorice decât veridicitatea faptelor, motivarea situațiilor, sondările adânci în psihologie. Ornamentalismul, predilecția pentru hiperbolă, așa-zisa cosmicitate, o anumită varietate a schematismului deliberat, ostentativ, fragmentarismul și expresia brutală au venit în literatură ca o urmare a efortului de a da situațiilor simbolice o generalitate maximă și o incandescență care prin forța ei de radieră să reflecte cât de cât forța istoriei însăși. În raport cu această literatură debordând de situații-limită, de eroi care, după o expresie a lui Briusov, își smulgeau imperturbabili inima din piept ca s-o înlocuiască cu cite un arc de oțel, parcă pentru a converti întreaga energie vitală din ei într-o singură încordare a voinței, sau de oameni în „scurtă de piele”, după o definiție a lui Pilniak inițial pur metaforică, dar devenită mai târziu peiorativă — literatură, suprasaturată de mișcări uriașe și stihiiinice, de gesturi sublime și prăbușiri catastrofale, dar și de satisfacții apoteotice, în raport cu întreaga această literatură care, evident nuanțat și inegal, dar nu putea să nu fie și cubistă, și expresionistă, și futuristă, și imaginistă, și constructivistă, într-un cuvânt simbolică aproape în sensul hegelian al cuvintului, proza lui Șolohov ne apare — evident, dintr-un anumit punct de vedere — ca o întoarcere către realismul mai calm și mai stilat al secolului al XIX-lea, dar și ca o creație care, deși mai substanțial realistă în acceptarea tradițională a termenului, a reinnodat firul tradiției numai după ce topise în ea toate experiențele patetice spectaculoase ale „artei de stînga”.

Încercările de a reflecta realitatea revoluționară și imediat postrevoluționară cu mijloace consacrate prin experiența literaturii realiste a secolului al XIX-lea adeseori dădeau greș, între altele și pentru că autorii nu țineau cont de noua relație dintre faptul particular și sensul cuprinzător al dezvoltării. Ritmul transformărilor devenise atât de vertiginos, încît adevărul întreg literalmente *n-avea timp* să se fixeze într-o imagine constituită. Nu poți picta peisaje idilice contemplînd natura din fereastra unui accelerat. Literatura calmă de investigație obiectivă aparținea irevocabil trecutului. Pe de altă parte însă, contemporaneitatea nu putea să se mulțumească cu o reflectare a revoluției alcătuită doar din furtuni și torente, vijelii și potopuri, „bogatiri” tari ca piatra și abisuri catastro-

fale. Revoluția genera o nouă viață, iar viața numai din viață se naște. Furmanov, Fadeev, dar mai ales Șolohov, au oferit contemporaneității și posterității tablouri măiestrit lucrate, în care realitatea și lupta revoluționară apăreau ca reanimate de culorile vieții, dar fără a pierde din dimensiune. Nu încapă îndoială că principiul estetic fundamental care le-a ajutat în realizarea sintezei e *partinitatea comunistă*. La Șolohov însăși curgerea vieții îi permite autorului să reliefeze — parcă cu ajutorul unui joc de lumini și umbre — mereu alte fețe ale realității, selectînd pe acelea care sînt și semnificative pentru comunicarea unui important adevăr istoric. Autorul rezolvă contradicția aparent ireductibilă dintre adevărul „mic” al traiului cotidian și adevărul „mare” al istoriei, dar fără să sacrifice vreunul din cei doi termeni. Iar rezultatul se obține prin raportarea întregului material la un sistem de aprecieri estetice și mai cuprinzător. Folosind o terminologie mai terestră, am putea spune că în acei ani mulți scriitori sovietici se temeau ca nu cumva înfățișarea prea reală a traiului cotidian să „acopere” marele adevăr istoric descoperit, tot așa cum, de pildă, o *vegetație* prea abundentă în fața ferestrei ascunde uneori privirii imaginea grandioasă a munților ce se profilează la orizont. Iar măreția lui Șolohov constă, după concepția noastră, în eliberarea de această teamă, prin situare pe o poziție estetică superioară, pe care noi am denumit-o *luciditate tragică*. Scriitorul folosește larg mijloacele dramaticului și ale liricului pentru a-l determina pe cititor să nu se cîntească din acest unghi de vedere. Prea cunoscutele comentarii peisagistice de pildă, despre care atîția critici au scris prea numeroase pagini de elogiere, au cu evidență și această funcție apreciativă. Autorul nu se teme să recunoască deschis că în viața oamenilor, a oamenilor-indivizi bipezi, asemănați într-una din lucrări cu „firicele de nisip pe care furtunile vieții le azvîrl pe toate meleagurile”⁶⁶, destinul intervine adesea implacabil și stupid, consecințele lui neputînd fi prevăzute, tot așa cum, în pofida imenselor progrese ale științei, nu pot fi prevăzute nici toate cataclismele naturale. Dar, spre deosebire de ceea ce se întîmplă cu unii scriitori moderniști, prizonieri ai unor reprezentări burgheze, pe scriitorul comunist Mihail Șolohov această descoperire nu-l sperie, întrucît el o raportează mereu la ceea ce omul a cucerit totuși prin victoria revoluției socialiste. Omul nu se poate asigura împotriva unor lovituri imprevizibile ale destinului, dar e în puterea lui să reducă la minimum efectele lor catastrofale. Prin acest activism interior luciditatea tragică a lui Șolohov se deosebește radical de tragismul sumbru și exasperat al atîtor scriitori din Occident. Iar destinele concrete ale eroilor săi capătă, astfel luminate, și o semnificație general-umană mult mai amplă.



Concluziile de mai sus sînt aplicabile în primul rînd în cazul personajului șolohovian cu răsăritul cel mai mare — Grigori Melehov. Nu întîmplător tocmai în legătură cu el au fost angajate și continuă atîtea dis-

⁶⁶ *Soarta unui om*, în românește de Marcel Gafton și Lucian Remerit, E.S.P.L.A., p. 38.

cuții. Ne-a reținut atenția, de pildă, polemica dintre cercetătorii A. Britikov și L. Iakimenko cu privire la izvorul tragediei pe care o trăiește eroul principal al *Donului liniștit*. Cel de-al doilea se ridică împotriva încercării celui dintâi de a-i împărți pe cercetătorii operei lui Șolohov în acei care consideră că tragedia lui Grigori Melehov constă în ruperea de popor și acei care o explică prin „rătăcirea istorică”⁵⁷. Mai ales e incriminată aprecierea potrivit căreia „Grigori... suferă cel mai mult datorită aceluiași cauze ca și masa (e vorba de masa căzăcimii — *M. N.*), din cauza adevărului greșit înțeles, datorită rătăcirii istorice... dar tragedia lui Grigori — și forța tragismului și conținutul lui social — rezidă în aceea că, urmînd masa, eroul s-a rătăcit și mai mult decît ea”. Dar ridicîndu-se împotriva unei atare interpretări simpliste, L. Iakimenko se angajează totuși într-o lungă explicație privind natura greșelilor politice ale lui Melehov, cauzele lor ș.a.m.d. În același context este respinsă ca prea „îngustă” și ideea totuși interesantă și sugestiv formulată de criticul Lejnev („Șolohov și-a propus să arate procesul interior de depășire a tradițiilor de castă și degenerarea morală definitivă a ideologilor acestor tradiții. Această e ideea romanului, corespunzătoare tendinței ideatice a întregii creații șolohoviene”⁵⁸), dar același Iakimenko scrie în altă parte că „Melehov, după situația lui socială, aparținea acelor «mase muncitoare mic-burgeze sau semi-mic-burgeze» (e vorba de o formulare a lui Lenin din lucrarea *Alegerile pentru adunarea constituantă și dictatura proletariatului*)⁵⁹ a căror oscilare între proletariat și burghezie e de neînălțurat”⁶⁰. De bună seamă, toate observațiile și precizările de natura celor de mai sus sînt, dintr-un anumit punct de vedere, exacte. Fiind vorba de o operă prin excelență realistă, e explicabil de ce motivarea socială a comportării eroilor ocupă în *Donul liniștit* un loc atît de însemnat. Dar este tot atît de evident că din punct de vedere artistic asemenea disocieri sînt nerelevante. Melehov putea să fie și altfel decît este, fără ca romanul să suferă. Edificatoare din punct de vedere estetic nu este natura personajului, ci relația dintre caracter și destin.

Ceea ce ne obligă să menționăm, alături de alți critici, că tragedia personală a lui Grigori Melehov s-a consumat în cadrul unor uriașe lupte revoluționare de clasă. Tocmai iureșul evenimentelor l-a împins la un moment dat la suprafață; a devenit un comandant de o oarecare notorietate în războiul civil, cel puțin pe un anumit front. Toate acestea constituie motive suficiente ca aprecierea romanului să implice și analiza minuțioasă a comportării eroului și în raport cu desfășurarea evenimentelor istorice. În lucrările ample dedicate operei lui Șolohov s-a subliniat nu o dată că, în ciuda azeziunii sale, după un șir de oscilări, la cauza contrarevoluției,

⁵⁷ Vol. cit., p. 228. L. Iakimenko se referă la un articol al lui A. Britikov din *Историко-литературный сборник*, Moscova — Leningrad, 1957. Ulterior, Britikov și-a dezvoltat argumentele într-o lucrare mai amplă: *Мастерство Михаила Шолохова*, Moscova — Leningrad, 1964.

⁵⁸ Vol. cit., p. 246.

⁵⁹ Ediția românească, V. I. Lenin, *Opere*, vol. 30, București, 1956, p. 256.

⁶⁰ Vol. cit., p. 137.

Grigori Melehov ne întâmpină totuși de pe paginile cărții ca un personaj pozitiv, radiind simpatie și determinând simpatia cititorilor. În consecință, e explicabil de ce un critic literar marxist nu poate să nu-și pună întrebarea: de ce totuși acest om cinstit și integru s-a compromis prin colaborarea lui cu albi, iar în cele din urmă a decăzut pînă într-atît, încît s-a, alăturat bandei lui Fomin? Problema a fost dezbătută în fel și chip, iar răspunsurile date de exegeții sovietici sînt mai mult decît satisfăcătoare. Ne rămîne doar să enumerăm elementele lor principale pentru ca, pornind de la ele, să încercăm a propune discuției și alte aspecte pînă azi mai puțin cercetate. Așadar, trebuie luat în vedere în primul rînd mediul în care s-a născut și a fost educat Grigori — mediul căzăcesc, cu toate privilegiile lui de castă și prejudecățile decurgînd din ele. Iar în al doilea rînd caracterul eroului, pe care, din nou cu toată îndreptățirea, numeroși critici sovietici îl plasează într-o serie tipologică foarte reprezentată în literatura clasică rusă și definită de obicei cu ajutorul cuvîntului, „правдоискатель“, ceea ce înseamnă în traducere literală „căutător de adevăr”. Grigori e o fire sensibilă, e organic ostil falsității și fățarniciei, fapt datorită căruia nu poate accepta să conviețuiască cu o soție neiubită, preferă să sfideze chiar datina și să părăsească satul în tovărășia femeii îndrăgite. La război, lipsa de omenie a meseriei ce i-a fost impusă îl scirbește, amintirea austriacului ucis îl urmărește obsesiv; îl revoltă și alte aspecte ale nedreptății sociale, pe care viața de pe front i le aduce mereu în față atît de pregnant. De aceea la spital e deosebit de receptiv la explicațiile atît de noi, dar și atît de convingătoare în simplitatea lor, pe care i le servește bolșevicul Garanja. Dar Grigori, ca și alți căutători de adevăr din literatura rusă, nu caută un adevăr metafizic, strălucitor, dar rece. El e un ins ahtiat de viață, frumos și robust, dornic să trăiască din plin ceea ce i-a fost dat de trăit; de aceea adevărul pe care-l caută e un adevăr *pentru el*, de care *el* are nevoie ca să poată trăi liniștit, fără să fie nevoit să facă față în fiecare oră de singurătate unei avalanșe de întrebări chinuitoare. Îi trebuie un adevăr după chipul și asemănarea lui, deci un adevăr care să nu nesocotească nici condiția lui de cazac, nici pe cea de țaran proprietar, nici firea lui de individualist, obișnuit — ca în cazul dragostei pentru Axinia — să smulgă autoritar vieții ceea ce dorește. Tabăra roșilor, a bolșevicilor, nu-i poate oferi un asemenea adevăr; de aceea el o rupe cu bolșevicii. Dar nici nu poate adera fără rezerve la „adevărul” contrarevoluției, pentru că astfel ar intra în conflict cu alte componente ale personalității sale: spirit popular, o anumită animozitate innăscută față de domnii învățați, setea rudimentară de dreptate etc. Iată de ce Grigori oscilează, și din acest punct de vedere tragedia lui e realmente o expresie concentrată a tragediei pe care au trăit-o milioane de oameni în Rusia de atunci. A spune deci că în tragedia lui Melehov se află condensată tragedia întregii căzăcimi, care, deși muncitoare, din punctul de vedere al condiției de viață, a fost antrenată în lupta împotriva puterii muncitoare, înseamnă a spune un adevăr evident și care nu poate să nu fie spus, întrucît, în afaralui, Grigori Melehov ca personaj literar rămîne de *neînțeles*. Credem însă că a spune atît nu e suficient.

Tema ca atare a fost larg tratată în literatura sovietică din etapa respectivă, iar într-un fel sau altul e prezentă, măcar prin unele implicații, în oricare operă în care se evocă anii revoluției și ai războiului civil. Doar e greu de presupus că, în acei ani, de partea forțelor contrarevoluționare să se fi aflat numai proprietarii de moșii și de fabrici și răufăcătorii învertați. Printre dușmanii puterii sovietice se numărau și mulți rătăciți, înșelați, oameni cinstiți dezorientați, sincer convinși că și îndeplinesc o îndatorire patriotică luptând împotriva uzurpatorilor. Să ne gândim, de pildă, la *Liubov Iarovaia* de Treniov. În această piesă întreaga incandescență a conflictului izvorăște din împrejurarea că, la început cel puțin, soțul eroinei principale, ofițerul Mihail Iarovoi, crede sincer că datoria îl obligă să-i trădeze pe bolșevici. Abia apoi logica luptei nedrepte îl împinge la mirșavii, rostogolindu-l până la atitudinea abominabilă de a specula dragostea femeii care-l iubește ca să-i atragă în cursă pe revoluționari. Dar însăși dimensiunea decăderii lui Iarovoi n-ar putea fi măsurată dacă substanțial el n-ar fi fost un om cinstit și simpatice. Puțin altfel e pusă problema și în *Calvarul* de Alexei Tolstoi, prin destinul lui Vadim Roșcin. Și acest reprezentant tipic al vechii „înțeleghenția” rusești (un fel de alter-ego al autorului după aprecierea criticilor, pe care A. Tolstoi n-a dezmințit-o niciodată) trece din convingere de partea albilor și-i trebuie un anume timp ca să-și dea seama de greșală. Însă Roșcin putea să moară înainte ce a se fi trezit. Și cîți oameni cinstiți n-au avut această soartă ! Realmente, din punctul de vedere al conținutului social, faptul că eroul cinstit, dar înșelat și rătăcit, își dă sau nu seama de greșală, precum și cînd sau cum își dă seama, e totuși secundar. În toate cazurile, tragedia lui e tragedia greșelii, el se răscoală împotriva istoriei, de partea forțelor condamnate, se alătură unei cauze nedrepte și astfel intră într-un conflict ireversibil cu fondul cinstit al eului său. Avem oare dreptul să conchidem că Grigori Melehov reprezintă doar încă o ilustrare — măiestrit realizată — a acestei laturi a tragediei revoluționare ?



Pentru a încerca un răspuns, vom porni de la aprecierea, la care am aderat, că *Donul liniștit* e una din capodoperele literaturii universale, că e o operă de artă *desăvîrșită*. Dar, dacă e așa, n-avem dreptul să nu ținem seama de armonia structurală a romanului, de *toate* elementele componente etc. În matematică, dacă ai de rezolvat o problemă complicată, o modalitate de verificare este și reluarea în considerație a datelor enunțului : dacă constăți că în calculul soluției unele n-au fost valorificate, trebuie să bănuiești că ai greșit. Una din două : ori problema a fost prost formulată, ori n-am rezolvat-o bine. Cum însă e greu de presupus ca Șolohov să fi greșit, dacă în aprecierea destinului tragic al lui Grigori unele componente ale biografiei rămîn, cum s-ar spune, „neimplicate în rezolvare”, avem drept să presupunem că și aprecierea finală va fi cel puțin incompletă. Din acest punct de vedere adesea ne-am întrebant de ce în discuțiile referitoare la semnificația destinului lui Grigori Melehov nu prea se face apel la originea lui deosebită („De atunci singele turcesc se amestecă cu singe că-

zăcesc. Și așa se iscară în sat cazacii neamului Melehovilor, cu nasul coroiat și de o sălbatică frumusețe, porecliți «turcii»). Să fie asta doar un capriciu al autorului? Greu de presupus. Prea la „vedere” sînt insistențele autorului și e prea artist Șolohov ca să-l putem bănuir de un artificiu oarecare. Să fie o simplă întîmplare antiteza ce se realizează imediat între cei doi frați: Petro, care „semăna cu maică-sa”, și Grigori, care „era leit Pantelei”, adică „turc”? Doar ca un crîmpei al tragediei sociale soarta lui Petro nu diferă prea mult de cea a lui Grigori. E și el un om cîstint în felul lui, deși mai „țăran”, și e convins, chiar mai abitir decît Grigori, de dreptatea „căzăcească”. Tragedia lui e, poate, din această cauză și mai groaznică: cade răpus de un consătean, care va deveni mai tîrziu soțul surorii sale. Pe de altă parte, deși Petro este mult mai înrăit în contrarevoluționarismul său decît Grigori, epitetul „lup” nu-l însoțește pe el, ci pe fratele său mai mic, fapt remarcat de numeroși cercetători în sensul că, prin revenirea repetată la acest epitet, autorul ar sugera o anumită apropiere între soarta lui Grigori și cea a unui lup rătăcitor și hăituit. Grigori rămîne pînă la urmă singur ca un lup, cum singur ca un lup a fost și bunicul său Procofi, cel care a sfidat întreaga obște căzăcească aducîndu-și în casă, din război (e vorba de războiul din 1877-1878), o turcoaică și apărîndu-se literalmente ca un lup atunci cînd cazacii i-au asediat casa ca s-o ucidă pe „vrăjitoarea”.

Legătura dintre toate aceste evenimente și portretul fizic al lui Grigori, dar și caracterul său, trece în asemenea măsură ca un fir roșu prin tot romanul, încît fără să vrem am fost ispițiți să conchidem că, istorisind peripeziile vieții atît de zbuciumate a eroului său, Mihail Șolohov nu ne-a dat doar istoria unui om strivit între ciocan și nicovală, dar și istoria unui om *deosebit*, a unui om parcă *predestinat* să se deosebească de cei din jur și astfel supus inexorabil unor încercări mai mari și mai acute decît contemporanii săi de aceeași condiție socială (ca Petro, de pildă). Dar dacă e așa, sîntem în fața unei problematice literare ce depășește condițiile social-istorice determinate, chiar de proporția celor revoluționare. Sîntem în plină literatură contemporană, parcă extenuată în rezolvarea tocmai a acestei probleme. Și nu e lipsit de interes, poate, să urmărim „cazul” lui Grigori Melehov și din acest unghi de vedere.

În literatura universală, destinul omului „deosebit” apare ca un aspect esențial al unei teme mai largi: raportul dintre om și mediul înconjurător. Dacă mediul limitează întotdeauna libertatea personalității, în mod firesc suferințele provocate de această limitare vor fi resimțite mai dureros de către personalitățile excepționale, înzestrate. Tratarea romantică a acestei teme e prea cunoscută ca să mai revenim. Mai puțin studiate au rămas implicațiile ei în cadrul realismului critic, dar și reacția, în mare măsură intolerantă, caracteristică literaturii așa-zis „moderne” a secolului al XX-lea. Reacția realist-critică a fost în primul rînd anti-romantică. Eroul romantic e adeseori eroul principal și în unele opere realist-critice, dar aici el este fie satirizat, fie, în cel mai bun caz, compătimit ca un învins. În lumea ce s-a supus prozei burgheze, visătorul rupt de realitate nu putea să nu pară ridicol. Condiția eroului pozitiv,

cea mai adecvată epocii pozitivistice, devine apostolatul, în variatele lui ipoteze. Nu s-ar putea spune că soluția aceasta a fost ignorată în literaturile europene occidentale (o putem identifica, de pildă, fără dificultate la Dickens în Anglia, sau la Paul Bourget, sau chiar la Zola în Franța), însă literatura care a consacrat la modul cel mai pregnant acest nou tip literar a fost literatura rusă. Iar prin creația lui Tolstoi și Dostoevski, inconsistența alternativei s-a reliefat într-un mod surprinzător. E ciudat, dar tocmai Dostoevski, acest apostol al smereniei, deci al principiului adaptării, respectat și aplicat de el până la ultimele conșcințe, a devenit în apus un fel de „maître” al unei literaturi de exaltare a individualismului, al aceluiași individualism pe care marele chinut rus îl considera o incarnație a diavolescului. În opera lui Tolstoi ideea apostolatului ca a unei condiții sine qua non pentru apărarea purității și demnității individuale într-o lume otrăvită de „morală” interesului absolut ajunge vizibil să se nege pesine întrucît, convertindu-se la religia autoperfecționării morale, căutătorul de adevăr tolstoian practic renunță la apostolat în sensul clasic al cuvîntului. Astfel fidelitatea față de realism a celor doi giganți ai literaturii ruse i-a condus la compromiterea ideilor atît de prețuite de ei înșiși. De această descoperire a beneficiat Cehov, care a uimit lumea prin atitudinea lui satirică față de apostolii de ieri. Opera lui Cehov e într-un fel un vast cimitir; e populată mai ales de idoli dezaureolizați. Scriitorul e trist, îi pare rău de iluziile pierdute, dar nici nu poate renunța la acțiunea lui de asanare.

Dostoevski, Tolstoi, Cehov au pregătit revolta iconoclastă a secolului al XX-lea, care a respins formula apostolatului, dar a respins-o haotic, de pe poziții ideologice și estetice foarte diverse. Apostolatul ca mijloc de apărare împotriva înfruririi dezumanizante, alienatoare a mediului burghez, apostolatul în general, dar cel rus în special, s-a compromis și pentru că s-a dovedit a fi tot atît de lipsit de perspectivă ca și nonconformismul romantic. În fiecare „apostol” trăiește în germene cîte un Platon Karataev sau cîte o Sonia Marmeladova, ceea ce presupune pînă la urmă tot renunțarea la personalitate, deci, deși la cealaltă extremă, același rezultat ca și în cazul mimetismului cinic profesat de unii eroi ai lui Balzac sau Maupassant. Supunerea la imperativul social, avînd și unele aspecte superficiale asemănătoare cu devoțiunea religioasă de altădată, încătușă tiranic libertatea de afirmare a omului, și mai ales a omului înzestrat, obligîndu-l la o existență secundară față de viață (înțeleasă ca ambianță socială), la o existență *prestabilă*, în timp ce omul puternic și talentat aspiră întotdeauna către creație, deci către dominarea realității de către propria sa personalitate. Mergînd din multe puncte de vedere pe urmele lui Cehov, Gorki a înfățișat această dilemă cu precădere într-o perspectivă politică și socială; apostolatul umil al consolatorilor de profesie l-a dezgustat mai cu seamă prin contingentele sale cu fățarnicia micii burghezii, prin neputința congenitală de a genera o luptă eficientă. Gorki le-a reproșat lui Dostoevski și Tolstoi perseverența obsesivă cu care au preamărit răbdarea mujicului rus, „vestitorul furtunii” văzînd în răbdare

nu o însușire, ci un fel de blestem care-l urmărește în istorie. Înălțînd un imn de slavă „omului rebel”, șoimului ce sfidează moartea înălțîndu-se înspre soare, Gorki se afirma de fapt ca un precursor al literaturii revoluționare. Personalitatea omului trebuie să fie smulsă din strînsarea iluziilor apostolice pentru ca, descătusată, liberă și sublimă, să se avînte în luptă pentru sfărîmarea și a lanțurilor sociale. În condițiile de coacere a unei uriașe explozii revoluționare era firesc ca în Rusia curentul iconolast antiapostolic să-și călăuzească talazurile mai ales pe acest făgaș. Diferit a fost însă tabloul revoltei în alte zone ale literaturii universale.

Critica dinspre stînga a apostolatului, de pe pozițiile de clasă ale proletarietului, o găsim, realizată artistic cu mai multă sau mai puțină pregnanță, în toată literatura inspirată de lupta clasei muncitoare, în romanele lui Jules Vallès de pildă, în poemele lui Eugen Potier, în poezia proletară în general, în proza lui Martin Andersen Nexø, mai tîrziu la Barbusse și chiar la Romain Rolland, însă nicăieri ea nu a căpătat amploarea pe care o are în opera lui Gorki. În schimb în literaturile occidentale, într-o oarecare măsură și sub influența neoromantismului, a căpătat o extindere considerabilă tema revoltei năprasnice a personalității împotriva oricăror imperative sociale, concretizată în ideea că singura cale posibilă de reabilitare a personalității ultragiutate e nonconformismul global, eliberarea omului prin întoarcerea lui totală și exclusivă înspre sine însuși, cultul vitalismului organic, susținut de filozofia acelora care puneau un semn de egalitate între libertate și trăire. Punînd problema în acest fel, ne dăm seama că includem între aceleași paranteze scriitori foarte diferiți, însă operația aceasta de eliminare a particularităților e cîteodată necesară pentru sesizarea mai exactă a sensului dezvoltării. Încă la începutul veacului, criticul marxist V. V. Vorovski observa că protestul anti-burghez al moderniştilor, cu toată violența lui verbală, în fond se alimenta tot din ideologia burgheză⁶¹. Însă, evident, raportul dintre diferitele mișcări literare și ideologie, care se constituia ca o ambianță a afirmării lor, varia considerabil de la caz la caz. Ar putea fi identificată din acest punct de vedere o gamă întreagă de atitudini: de la refugiul aproape olimpic în aerul rarefiat al unui umanism abstract și pînă la capitulare cinică în fața celui mai deșănțat amoralism. Dar, în ciuda acestei varietăți aproape infinite de nuanțe, un factor comun poate fi descoperit totuși: falimentul pozitivismului burghez e interpretat ca neputința omului rațional de a domina propria sa existență. Iar pe plan artistic, concluzia conducea firesc la afirmarea unui tragism de o factură cu totul nouă: tragică devenea nu cutare întorsătură a destinului uman, ci soarta omului în general, devenit victimă a unor contradicții insolubile. Pe de o parte, progresul civili-

⁶¹ În articolul *Despre caracterul burghez al moderniştilor*, V. V. Vorovski atrăgea atenția asupra conținutului literaturii de frondă, care „este pătrunsă de o singură chemare: fugiți de activitatea obștească, de politică, de dogme, de programe și alte «legături» de acest fel, către viața individuală, triumful cărnii, către libertate față de orice morală obligatorie și chiar de logică” (V.V. Vorovski, *Литературно-критические статьи*, Moscova, 1956, p. 181).

zației deschide posibilități noi, mereu mai largi, pentru afirmarea personalității umane, pe de altă însă, același progres conducând la o complicare necunoscută pînă atunci a relațiilor sociale, pe toate planurile, amplifică implicit pînă la exasperare și sistemul de imperative care-l „limitează” pe om. Într-o lume dominată de factorii sociali, într-un mod absurd fiecare individ devine mult mai izolat decît a fost atunci cînd posibilitățile de menținere a legăturilor dintre oameni erau cu totul rudimentare⁶². Această izolare o resimt personalitățile deosebite, înzestrate în mod firesc, cu mult mai dureros decît oamenii „mediocri”, suflaște disponibile pentru adaptarea în orice condiții. Deci, dacă pornim de la axioma că aspirația cea mai specific umană e aspirația către afirmarea deplină a personalității, reiese că în societatea modernă oamenii predestinați pentru împlinire (și fericire) datorită superiorității însușirilor lor umane vor fi implicit predestinați și la suferință tragică, întrucît tocmai omenia lor e și izvorul nenorocirii. De aici și concluzia uluitoare prin tragismul ei absurd din *Fiziicienii* lui Dürrenmat, de pildă, și anume că un om de știință genial, ca să-și facă datoria față de umanitate, trebuie să renunțe la munca lui creatoare. În societatea burgheză, un artist mare, a cărui viziune social-politică nu depășește datele oferite de orinduirea burgheză, implicit nu poate depăși granițele acestui tragism fatalist. De la un caz la altul diferă doar pozițiile etice de întîmpinare a fatalității, însă aprecierea estetică e, în linii mari, aceeași.

Față de această problematică prin excelență „modernă” a literaturii, scriitorii sovietici nu puteau să nu aducă în dezbatere date și atitudini noi. Ei ofereau lumii primele reflectări ale unei realități socialiste, imagini din continentul în sfîrșit descoperit al idealurilor de ieri. Care sînt condițiile pe care această lume nouă le oferă personalității umane de a se afirma plenar și nestingherit? Iată una din întrebările ce și le puneau milioane de cititori din țările capitaliste, așteptînd cu înfrigurare răspunsul. Cu atît mai mult cu cît dezbaterea pe această temă a fost intrucîtva anticipată de polemica anagajată încă de la sfîrșitul veacului trecut între scriitorii legați de lupta clasei muncitoare și esteticienii marxști, pe de o parte, și apărătorii așa-zisei libertăți absolute a creației artistice, pe

⁶² În concluziile noastre potrivit cărora una din ideile fundamentale ale filozofiei și esteticii burgheze contemporane e singurătatea fatală a omului superior în societate, interpretată ca o fatalitate tragică, ne-am întîlnit cu autorul unui articol apărut în revista „Kommunist”. Ocupîndu-se de problema relației dintre artist și realitate, A. Mihailova scrie, în *Convenția în arta realistă*, că în estetica idealistă a trecutului și a prezentului răsuna și răsuna lozincă „independenței artistului față de natură”. „E suficient să răsfoim de pildă *Filozofia artei contemporane* a cunoscutului estetician burghez Herbert Reed — scrie cercetătoarea. Independența față de natură, independența față de societate — de aici începe orice apologie a abstracționismului, orice considerații privind deformarea ca o necesitate a artei. Există două înțelegeri opuse ale libertății: una raportează libertatea la categoria obiectivă a necesității, cealaltă înțelege libertatea ca ignorarea realității. Tocmai o atare interpretare o găsim la H. Reed. El simte singurătatea socială a artistului într-o lume dominată de contradicțiile capitalismului, dar nu vede nici o ieșire din acest cerc. Artistul este condamnat la singurătate socială (subl. ns. — M.N.) și el trebuie să se elibereze de realitate ca să se salveze ca personalitate — iată concepția lui H. Reed” („Kommunist”, 1965, nr. 15, p. 78 — 79).

de alta. Mulți dintre acei care înfierau societatea burgheză de pe pozițiile individualismului anarhic își afixau inaderența și la lupta organizată a clasei muncitoare, declarându-se ostili mai ales față de disciplina internă pe care ea o presupunea. Într-o anumită măsură tributari propagandei burgheze care zugrăvea caricatural societatea socialistă, rîvnită de muncitori, ca o cazarmă universală, ei își închipuiau că, după statornicirea și generalizarea relațiilor socialiste, cantitatea de obligații sociale ale omului va crește în asemenea măsură, încît personalitățile înzestrate, avide de manifestări „independente” vor fi condamnate la claustrare. Apartenența de partid, implicînd supunerea la disciplina liber consimțită, le apărea ca un nou prizonierat ideologic și mai despotice decît cele anterioare tocmai datorită prestigiului imens al idealurilor sociale și etice în numele cărora ei se institua. Adesea fără să adopte o poziție contrarevoluționară în sensul propriu al cuvîntului, artiștii moderniști își conseiau obsesiv confrății să nu se angajeze politicește în nici un fel, ca să poată rămîne absolut liberi atunci cînd apreciază realitatea din punct de vedere estetic. Simbolistii ruși, de pildă, în toilul evenimentelor din 1905 se proclamau arbitri între forțele politice în luptă. În mare măsură pe ei i-a avut în vedere Lenin atunci cînd exclama cu minie și sarcasm : „jos cu literații fără de partid, jos cu literații supraoameni!”. Mai tîrziu, în monumentalul său roman *Viața lui Klim Samghin*, Gorki avea să facă o analiză desăvîrșită a aceluiași tip de intelectual neangajat, demonstrînd cum în spatele unor fraze sonore reclamînd independența absolută a individualității se ascunde capitularea rușinoasă în fața imperativelor societății burgheze. Dar acest roman al lui Gorki aparține unei alte etape.

În anii 1920—1930, cînd Șolohov se forma ca scriitor, literatura sovietică abia aborda această temă veche în datele ei noi. Și trebuie recunoscut că unii literați, dintre acei care se apropiau din afară de noua realitate revoluționară, s-au lăsat înșelați de aparențe. Doar este știut că în anii războiului civil exigențele luptei pe viață și pe moarte îi obligau explicabil pe mulți revoluționari la renunțări dureroase în ceea ce privește afirmarea spontană și imediată a propriei personalități. Mai mult : nu arareori unii vedeau în această renunțare un fel de sacrificiu suprem, care justifică existența lor, o aureolizau și chiar o înălțau la rang de normă de conduită. Reacțiile lor, nu o dată nedrept de violente, față de zbatările și îndoilele chinuitoare ale unor intelectuali sentimentali și plîngăreți, reluate și amplificate de propaganda burgheză, alimentau impresia falsă că în țara sovietelor partidul comunist ar pretinde membrilor și aderenților săi să accepte condiția unor rotițe într-un uriaș aparat politic și de stat. Ecourile confuziilor de acest gen pot fi identificate în literatură. În *Orașe și ani* Konstantin Fedin îl portretizează pe comunistul Kurt Wan, asemănîndu-l cu o bobină. Și nu poate fi considerată o simplă coincidență împrejurarea că și în *Orașe și ani* și în *Aventurile lui Julio Jurenito* de I. Ehrenburg se pretinde că oamenii educați în spiritul militarismului și al birocraatismului prusac sînt într-un fel mai pregătiți să devină buni revoluționari. E suficient să-și schimbe convingerile politice, temperamental pot să rămînă aceiași. Dar trebuie avut în vedere că era cît se poate de firesc ca, într-un moment

istoric de bruscă și totală sfărîmarea instituțiilor și reprezentărilor vechi, cînd orînduirea nouă abia se organiza, dar nici nu era lăsată să se organizeze din cauza războiului ce i-a fost impus de dușmanii din afară și dinlăuntru, reflectările noii realități, care din multe puncte de vedere se înjghebau confuz, să fie și ele confuze. Și ar fi cu totul contraindicat să reproșăm ceva acum scriitorilor care atunci dovedeau un remarcabil curaj civic, aventurîndu-se în descifrarea unor tendințe de dezvoltare ce li se păreau încă încețoșate. Ne interesează doar modul cum se situau aceste prime icoane ale realității socialiste în contextul literaturii universale. În anii următori, cînd viața de reconstituire pașnică se stabilizase cît de cît în U.R.S.S., mulți scriitori au fost oarecum jenați de criticile severe adresate lor de reprezentanții RAPP-ului, care le reproșau „tovarășilor de drum” că au denaturat chipul adevărat al revoluționarului. Recitite azi, criticile respective sună anacronic, dar nu atît datorită ideilor în numele cărora se făceau, cît din cauza intonației perceptiviste, dar și a refuzului de a se schița măcar un efort de înțelegere a căutărilor scriitoricești. Dar ar însemna să repetăm greșeala dacă am avea azi o atitudine asemănătoare de intoleranță față de ceea ce se definește uneori prin formula „rătăcirile rappiste”. Pentru că nici acestea nu pot fi înțelese dacă se pierde din vedere că au apărut ca o reacție la limită împotriva unei literaturi care prin forța lucrurilor nu putea să nu fie confuză. Dacă în Occident scriitorii de diferite orientări se întîlneau, obligîndu-și eroii înaintați (personalitățile înzestrate) să se oprească în fața dilemei: ori singurătatea mîndră a unei existențe asociale, ori conformism, deci platitudine, capitulare în fața mediului burghez, unii dintre scriitorii sovietici din deceniul 1920 — 1930, spre stupefarea criticii, păstrau termenii dilemei, dar răsturnînd-o din punctul de vedere social-estetic. Prima soluție se condamna fără nici un drept de apel, alternativa rămînea însă — dizolvarea în social, renunțarea la căutărilor individuale, dar care se justifica în numele unui înalt ideal revoluționar. Pentru consolidarea victoriei într-o luptă grandioasă nici o renunțare nu părea a fi prea dureroasă⁶³. Oricum ar fi, dar apărarea patetică a acestei poziții estetice noi o găsim în lucrări foarte diferite — și în *Căderea Dairului* de Malișkin, și în *Torentul de fier* al lui Serafimovici și chiar în *Cimentul* de Gladkov. Și Gleb și Dașa refuză să se oprească din drum măcar și pentru o clipă spre a medita asupra atitudinilor lor (în fond tot atît de rigide la amîndoi) în problema familiei. Îndoilele unor intelectuali ca Polia Mehova sau Serghei Ivaghin ei le califică drept niște văicăreli absurde; se pare că ei nu găsesc în viață satisfacții mai mari decît renunțarea la orice satisfacții personale. Iar în romanul *Peay* (*Profitorul*) al lui I. Ehrenburg împărțirea aceasta, ce ne pare azi atît de schematică, a oamenilor în două categorii net distincte — cei refractari la disciplina revoluționară din cauza personalității lor explozive și cei dis-

⁶³ În lucrările sovietice în care se descriu și se explică datele acestui moment al dezvoltării sociale și literare se citează adesea și cazul lui Vi. Maiakovski, care a publicat prima ediție a poemului 150 000 000 fără indicarea autorului, precizînd chiar în partea introductivă că: 150 000 000 e numele meșterului care a întocmit acest poem.

ciplinați, buni revoluționari, dar care, ca să rămână buni revoluționari, renunță la orice afirmare a propriei personalități — este prezentată chiar ca un fel de lege socială, ca o cerință implacabilă a vieții. Contrapunând excrocului Mihail, fost ostaș al Armatei Roșii și fost comunist, acum decăzut și descompus sub influența n. e. p.-ului, pe fratele său Artiom, om dintr-o bucată, autorul explică într-un fel care ne pare azi extrem de straniu imunitatea acestuia față de bolile sociale ale timpului: „El respira aerul sănătos, muncitoresc al școlii sale, trăia mulțumindu-se cu societatea lui de membri de partid, soarele de deasupra parcului Devicie, mersul pe jos, risul. Bolile infecțioase nu atacă pe oricine. Cinstea severă și cam grosolană, modestia înăscută cimentau materialul destul de rudimentar din care era fabricat Artiom. Ele îl duceau către comunism, către eprubetele chimistului sau compasul inginerului, către bronzarea și transpirația binefăcătoare a spiritului. Acoperind pentru el tropicele febrile ale fanteziei și artei, ele apărau totodată inima lui nobilă de plebeu de focarele crimei, situate în apropierea de cactuși și palmieri”⁶⁴. Sau, în altă parte, tot despre Artiom, în legătură cu felul lui de a înțelege dragostea se spune că el reprezenta „o îmbinare curioasă, tipică pentru o întreagă generație (subl. ns. — M. N.), a marxismului, a americanismului și a organizării vieții după rubrici și lozinci cu vreo duzină de emoții elementare, moștenite de la strămoși”. Și în continuare: „Dacă pentru predecesori miezul sentimentelor, de pildă al dragostei, era ascuns de stratificațiile seculare, de tumorile etice și estetice, acum mulți, rupînd petalele, căpătau o schemă școlară simplă: pistilul, staminele, ovarul — schemă cu totul îndesulătoare pentru perpetuarea speciei, dar lipsită de culoare și parfum”⁶⁵.

Reprezentările de acest fel, și n-am citat decît cîteva dintre cele mai cunoscute, de bună seamă nu puteau capta adeziunea constructorilor entuziaști ai lumii noi, care vedeau în efortul lor în primul rînd acțiunea de întrupare materială a idealului de ieri, ideal care conținea — să ne amintim — ca parte integrantă și convingerea fermă că în lumea socialistă nimic nu va stingheri afirmarea plenară și multilaterală a personalității creatoare. Rezervele lui Fedin, Ehrenburg, mai tirziu ale lui Kataev, Alexei Tolstoi (*Orașe albastre, Vipera*) nu puteau să nu intre în contradicție cu orientarea acelor scriitori care, înfrigați, căutau în noua realitate mai ales contururile continentului ce fusese întrevăzut doar ideatic pînă la 1917. Să fie oare adevărat că și după revoluție oamenii deosebiți, excepționali, rămîn condamnați la tragedia nonconformismului fatal?⁶⁶ Dacă e așa, înseamnă că dreptatea e de partea filozofilor sceptici, de partea acelor care nu cred în resurecția personalității umane după lichidarea capitalismului... Multe opere ale lui Șolohov, Furmanov, Fadeev, Leonov, Lavre-

⁶⁴ Ilia Ehrenburg, *Opere*, în nouă volume, vol. II, Moscova, 1964, p. 169.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 243.

⁶⁶ Că așa explicau inaderența lor la revoluție tot felul de aventurieri și ratați reiese și din răspunsul lui Mihail Likov la întrebarea ce i-a fost pusă la proces: de ce ai fost exclus din partid? — „Din cauza caracterului meu excepțional”, dar și din teoriile celor doi „intelectuali” — Ivan Babicev și Kavalerov — din *Invidia* lui Iurii Oleșa: ei se cred niște neînțeleși, pentru că nu vor să renunțe la „sentimentele eterne”.

niov. s-au născut și ca o reacție împotriva scepticismului mai pronunțat sau mai puțin pronunțat pe care-l afixau alți scriitori ai vremii. În acest context se cuvine să fie plasat și destinul tragic al lui Grigori Melehov.

Spre deosebire de cei predispuși să cadă pradă entuziasmului facil, Șolohov, iar o dată cu el și mulți dintre eroii săi comuniști, nu ignoră că între realitatea nouă, socialistă, așa cum a apărut ea în fața lumii la puțin timp după chinurile facerii și idealul pe care vizionarii îl plăsmuiseră în epoca prerevoluționară există o nepotrivire destul de flagrantă. De aici și acel aer de adevăr crud pe care-l respiră proza șolohoviană. Dar autorul *Donului liniștit* nu s-a lăsat molipsit nici de febrilitatea maladivă a scepticismului intelectualist. Tragedia nepotrivirii e implacabilă, deci fatală într-un anumit sens (ca orice necesitate istorică), dar e și explicabilă, e un tribut pe care omenirea nu poate să nu-l plătească dacă vrea să se răscumpere de propriul ei păcat. Condiția de a nu sucumba sub povara descoperirii e menținerea într-o atitudine consecventă și lucidă, capacitatea de a învinge îndoielile, ce secondează întotdeauna revelațiile dureroase. Fatală omului, individului, devine în asemenea împrejurări nu situația ca atare, ci superficialitatea caracterologică. Și — lucru ciudat, dar explicabil —, în condițiile revoluției, uneori tocmai oamenii deosebiți, înzestrați, dau dovadă de o asemenea superficialitate. În reliefarea pregnantă a acestui component al realității umane rezidă o importantă descoperire estetică a lui Șolohov. În literatura prerevoluționară, și în mare măsură și în literatura contemporană din țările capitaliste, omul deosebit, ce se complăce într-o atitudine de nonconformism total, este absolvit de regulă de orice răspundere personală pentru situația tragică înspre care îl împinge viața⁶⁷. În viață însă, fiecare medalie are și reversul ei. Se înțelege de ce omul deosebit, tocmai datorită înzestrării sale, care-l excepționalizează în comparație cu cei din jur, poate deveni mai vulnerabil în contact cu solicitările individualismului. Obişnuința de a nu se conforma cerințelor sociale, obişnuința care-l apără de epidemiile ce fac ravagii în lumea burgheză, aceeași obişnuință îl poate vlăgui, și-l poate face opac, nereceptiv, atunci când răsturnările sociale, deodată, îl reclamă pentru altfel de relații cu societatea. Obişnuit să nu se conformeze fățărniciei și trivialității, pârînd *puternic* cît timp se păstrează în această ipostază, același om poate să devină uimitor de *slab* atunci cînd datele problemei se răstoarnă, cînd deodată, în spiritul cunoscutei metafore a lui Lenin, societatea începe să se transforme după regulile algebrei, semnul minus se substituie semnelui plus și viceversa, ceea ce a fost ieri pozitiv devine negativ etc. Această relație dialectică între tărie și slăbiciune este dezvăluită surprinzător de elocvent în cazul lui Grigori Melehov.

⁶⁷ Relevantă în acest sens este și piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu. Eroul pozitiv, Beranger, se mulțumește să-și afirme hotărîrea de a se apăra „împotriva tuturor”. — „Sînt ultimul om, am să rămîn om pînă la capăt! Nu capitulez!” — dar nici nu-și pune întrebarea dacă nu cumva este și el măcar în parte responsabil pentru declanșarea subită a epidemiei de rinocerită.

Eroul lui Șolohov în aparență e un caracter puternic, tăria lui sufletească manifestându-se mai ales prin vitalitate, prin disponibilitatea uimitoare de a trăi liber și spontan, refuzînd compromisurile. Această latură a caracterului lui Grigori a și fost scoasă în relief de către critică, după părerea noastră, mai mult decît îndestulător. Lucru explicabil de altfel, întrucît în ansamblu, global, Melehov, ca erou literar, e încadrabil în categoria personajelor pozitive. Spunînd aceasta, evident fără nici o intenție de a angaja vreo discuție teoretică, ținem să precizăm totuși că nu avem în vedere vreo evaluare etică a personalității lui Grigori ci doar evidențierea locului său în sistemul de personaje al romanului. Doar este știut că personajul pozitiv dintr-o operă poate înceta să aibă această funcție dacă e smuls dintr-o anumită ambianță și transmutat în alta. Multe controverse s-au iscat, de pildă, în legătură cu vestitul „combinator” Ostap Bender din romanele lui Ilf și Petrov. Unii comentatori n-au înțeles că Ostap e privit cu simpatie și pentru că în roman e înconjurat de niște indivizi respingători, de care se distinge favorabil, dar și pentru că, dată fiind tema romanului, în absența unui personaj consonant cu eroii vieții, Ostap joacă doar în compoziția literară rolul unui personaj pozitiv. Însă de îndată ce e scos din ambianța arătată și plasat într-alta, ca în scena din tren (*Vișelul de aur*), „eroul” se dezumflă și redevine ceea ce este. Gulliver părea uriaș în țara piticilor, dar a devenit pitic în țara uriașilor. În această perspectivă credem că e lipsit de sens să discutăm despre tipicitatea sau netipicitatea lui Grigori Melehov ca personaj pozitiv. Doar simpatia pe care o radiază Grigori nu izvorăște din poziția lui în luptă, ci din alte componente ale comportamentului său. În consecință, e fără rost să-l „apărăm” pe Șolohov, demonstrînd cu tot dinadinsul că eroul său nu este chiar atît de rău. Riscăm astfel să-i unilateralizăm portretul și abia să complicăm inutil problema, de altfel destul de simplă. Grigori ne apare într-adevăr ca un tip puternic atunci cînd o rupe cu familia și cu satul și se refugiază cu Axinia la moșia lui Lesnițki, ca să-și poată trăi cu demnitate dragostea. Dar oare nu tot același Grigori refuzase propunerea Axiniei de a fugi în lume și a acceptat, între altele și din orgoliu, s-o ia de nevastă pe fata unuia dintre cei mai făloși chiaburi ai satului? Dacă se urmărește pas cu pas drumul de viață al lui Grigori, același drum poate să ne apară și presărat de fapte demne, doveditoare ale tăriei de caracter, dar și presărat de fapte care relevă nu tăria, ci slăbiciunea de caracter a eroului, și — lucru semnificativ! — am putea constata că în cele mai dese cazuri Grigori n-are putere să reziste mai ales atunci cînd capriciile vieții îi scot în cale ocazii neprevăzute de a străluci, de a se impune, de a-și satisface orgoliul, de a etala, cu alte cuvinte, talentele cu care e inzestrat, de a demonstra celor din jur că nu e la fel cu alții. Tînărul „ture” din gospodăria de la marginea satului o iubește într-adevăr pe Axinia, o iubește pătimaș, năvalnic, dar și foarte flăcăiește, fără să se gîndească măcar la consecințele posibile ale „poznelor” sale. Îl întărită și amenințările dure ale tatălui. Vrea să demonstreze că va face ce vrea. Dobîndește relativ ușor, prea ușor, ceea ce și-a propus să obțină. Dar îndată

ce obține, pierde interesul chiar pentru dragoste. Nu știe s-o prețuiască. Există în acest punct de vedere o asemănare uimitoare între drama unei femei din lume „înaltă” — Anna Karenina și cea a țărancei analfabete Axinia. Anna, după ce devine amanta lui Vronski, îl previne simplu, poate prea intelectual: „Totul s-a sfârșit ... Nu mai am nimic pe lume afară de tine. Nu uita”. Axinia, mai elementar, mai pe șleau, necontolat, exprimă în fond aceeași idee: „De ce te-ai legat de mine afurisitul? Acum ce-am să fac? Grișenka! Mi-ai rupt inima ... M-ai împins la pierzare” ... În continuare, după cum se știe, ambele femei suferă aceeași deziluzie: caractereologic, bărbații se dovedesc a nu fi la înălțimea devotamentului lor. Flatat de atitudinea Nataliei, care a declarat că nu-l vrea decât pe el, ispitit de perspectiva de a deveni ginerele unui gospodar de vază, Grigori e crud cu Axinia, îi aruncă în față cu o ușurință înfiorătoare: hai să isprăvim! Apoi însă tot el *nu poate* să isprăvească. Destinul lui Grigori ne face să ne amintim de încă o lege implacabilă a vieții: un om trăiește cu adevărat numai atunci când știe să facă alegeri dureroase. În ultima instanță, viața oricui e un șir de alegeri dureroase, și numai filistinii incorigibili încearcă să se convingă pe ei, dar și pe alții, că ar exista și soluții atotmultumitoare. Nimic nu se obține în viață fără sacrificii, legea compensației obligatorii e inexorabilă. Grigori, în fond, în ciuda aparențelor, e un caracter slab, pentru că preferă în multe ocazii poziția struțului, preferă să ignore dezavantajele inevitabile ale oricărei alegeri. Viața însă se răzbună crunt. Pe front, luptele corp la corp cu oamenii necunoscuți îl ajută să descopere spontan și revelator absurditatea și neomenia războiului; ducându-l de mină, bolșevicul Garanja îl apropie de ținutul marelui adevăr, însă sămînța nu încolțește pentru că pe Grigori îl încintă și renumele de viteaz atît de ușor cîștigat, dar și admirația părintelui, opinia publică din stanița căzăcească, într-un cuvînt, tot complexul de împrejurări care îi gîdilă plăcut amorul propriu, înălțîndu-l în fața ochilor săi. Șolohov explică scurt și sugestiv procesul ce s-a împlinit în sufletul eroului: „Și tot amestecul acesta fin și veninos de linguire, de respect și de admirație pierdea treptat semințele aceluia adevăr pe care le semănase Garanja în cugetul său. La întoarcerea de pe front și la a doua plecare într-acolo, Grigori nu mai era același om. Acel ceva căzăcesc, supt o dată cu laptele mamei, îndrăgit de-a lungul vieții, ieșise învingător asupra marelui adevăr omenesc”. Așadar, Grigori se încadrează perfect în categoria acelor oameni care se lasă ușor conduși de cotiturile neprevăzute în desfășurarea evenimentelor. Am mai amintit de propria lui recunoaștere că n-ar fi luat parte la răsmeriță dacă atunci, la petrecere, ostașii roșii n-ar fi vrut să-l omoare. Dar asemenea „dacă” sînt și mai mulți în viața eroului. La început participă la răsmeriță totuși în silă, scuturat de îndoieli; se întîmplă însă să dea ochi cu Podtiolkov înainte de executarea acestuia. Cuvintele aspre, colcăitoare de dispreț ale acestuia îl îndrjesc. Grigori putea, poate, să se dezmeticească, însă atitudinea luată pe negîndite îl obligă să persevereze, numai ca să nu rămînă dator cu vorba. Grigori se comportă mai departe ca și acel jucător de cărți care, pierzînd o sumă mare, continuă jocul, convingîndu-

se pe sine că acum, dacă tot a pierdut, n-are de ce să se mai teamă și că deci îi e permis să mizeze nebunește. O dată încadrat în rindurile răsculațiilor, Grigori nu se mai poate opri, valurile vieții îl mină înainte, ca și valurile oceanului o navă cu cîrma ruptă, calitățile cu care e înzestrat și care-l atestă ca pe un remarcabil comandant militar⁶⁸ îl ajută să ajungă — din nou într-un mod cu totul neprevăzut — în fruntea unei divizii, iar situația aceasta, care totuși nu-i displace de loc, face și mai dificilă întoarcerea. Succesul obținut pînă la urmă fără prea multe eforturi atrînează ca o ghiulea de picioarele lui Grigori, îi paralizează mișcările, voința, îl face să-și repete obsesiv în momentele de îndoială că acum drumul înapoi îi este interzis, că dacă ei, răsculații, au ajuns aliați ai „cadeților”, cîntecul început trebuie continuat ș.a.m.d. Fără să vrei te gîndești la o paralelă între Grigori și Prohor Zîkov, doar au făcut atîtea drumuri împreună, ca niște veritabili Oreste și Pilad, însă Prohor n-are de ce să se teamă de tribunalul revoluționar — om umil, mediocru, lipsit de ambiții, el n-a comis crime; Grigori însă, puternicul și talentatul Grigori — a comis. Și nu din convingere, nu pentru că ar fi socotit că e drept și bine să procedeze așa, ca fratele său Petro de pildă, ci pentru că n-a avut putere să se împotrivească destinului care-l împingea spre crime. Iată deci cum luminează autorul reversul medaliei. Excepționalitatea în viață nu este întotdeauna un izvor de tărie, ci poate acționa și ca izvor de slăbiciune. Pe omul înzestrat, dacă caracteriologic e superficial, orgolios, tocmai excepționalitatea îl dezarmează. Obişnuindu-l cu succese ușoare, „norocul” îl paralizează în momentele de cotitură, îl predispune, cum se zice în popor, să se încreadă prea mult în propria sa stea. Slăbiciunea caracteriologică a lui Grigori Melehov iese deosebit de pregnant în relief în ultima parte a romanului. Postul comandant de divizie din armata răsculaților seamănă realmente cu un om care a nimerit după un lung ocol în niște locuri pe care nu le mai recunoaște, din care cauză nu poate să se decidă încotro să apuce. Ba, răspunde lui Mihail Koșevoi că nu se va duce chiar mîine să se înscrie la comisariatul militar de la Viosenskaia, pentru că e ostenit, dar de dus se duce totuși; acolo e cît pe aici să dea bir cu fugiții, dar pînă la urmă urcă și treptele biroului politic al comisiei extraordinare. Se pare că începe să se obișnuiască cu perspectiva de a apărea în fața tribunalului revoluționar, dar e și furios că i se făcuse frică atunci cînd îl interogau la comisie; totuși respinge sfatul lui Fomin de a pleca din sat, ca și propunerea Axiniei, însă în noaptea cînd Duniașa îl anunță că îndată va fi arestat, fuge, fuge cu ochii închiși și tocmai de aceea nimerește în banda lui Fomin. E greu de închipuit o comportare cu mai multe zigzaguri, lipsită de orice punct de reper, ceea ce, după cît se știe, e caracteristic oamenilor slabi.

⁶⁸ Fapt remarcant și de L. Iakimenco : „Este în afară de îndoială că însușirile de comandant, bărbăția în arta militară, încrederea cazacilor l-au împins către un loc de comandă în viață” (op. cit., p. 209). Dar, spre mirarea noastră, cunoscutul exegent al operei lui Șolohov nu extrage din această constatare elementele necesare pentru înțelegerea mai completă și mai profundă a tragediei lui Grigori Melehov.

Nu încapă îndoială că destinul lui Grigori e și destinul unui om înzestrat care-și risipește însușirile pentru că le-a pus în slujba unei cauze nedrepte. Dar a spune atât credem că e insuficient. Căci e și destinul posibil al unui om înzestrat în general, atunci când se ratează din cauza ușurinței cu care se obișnuise încă din tinerețe să culeagă, parcă din mers, fructele vieții. Privit așa, destinul lui Grigori capătă o semnificație general-umană mult mai cuprinzătoare. El răsună aproape ca un avertisment: greșesc acei care cred că oricum și oriunde omul excepțional e și exemplar numai pentru că reprezintă mai deplin și mai pregnant posibilitățile imanente ale umanității. Dacă nu-și strunește forțele, poate deveni o jucărie a destinului. Viața se răzbună. Ea se lasă stăpinită numai de acei care știu să pătrundă cu luciditate în tainele ei. Altfel, implacabil, tăria celui favorizat se întoarce ca un bumerang împotriva lui însuși. Iar oamenii constată cu dezgust cât de slab le apare dintr-o dată câte unul pe care pînă mai ieri l-au admirat.



Creația lui Șolohov e realistă în substanța ei, indiferent de accepția pe care o dăm termenului, fie cea mai largă, fie una restrînsă. Temperamental, Șolohov aparține familiei de scriitori al căror talent se afirmă mai ales prin pasiunea cu care reconstituie viața în datele ei imediate. E și balzacian, și tolstoian, dar se asemuiește prin alte coordonate și cu marii artiști ai Renașterii: Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Așezînd cap la cap faimoasele „istorii” ale lui moș Sciukar, alături de alte anecdote presărate de Șolohov în cuprinsul operei, s-ar putea alcătui un fel de *Decameron* al secolului al XX-lea. *Povestirile de pe Don* sînt nuvele în sensul clasic al cuvîntului, nuvele *exemplare*, alcătuite parcă în scopul de a comunica posterității întîmplări instructive prin ele însele. Atît nuvelele, cît și marile romane colcăie de viață. Dar povestitorul n-are nimic din spiritul olimpic al unui Tolstoi. În schimb, ținuta lui se identifică adesea cu cea a unui povestitor popular. Materialul operei e țărănesc, în sensul aproape etnografic al cuvîntului, e deci folcloric, însă țesătura poartă amprenta rafinamentului artistic. Latura aceasta a creației șolohoviene se cere a fi subliniată, fiind indisolubil legată de „sonul” ei contemporan, de modul specific în care Șolohov receptează și dezleagă problemele chinuitoare ale epocii noastre. Ca și cea folclorică, narațiunea șolohoviană e „deschisă”, continuă, sincretică. Dacă admitem că creației populare orale îi sînt proprii anumite trăsături moștenite de la arta primitivă, printre care, în primul rînd, frenezia asociativă ce derivă dintr-o reprezentare globală, nediferențiată, a realității, tendința aceasta, evident sublimată și subtilizată, poate fi totuși surprinsă și în creația lui Șolohov. Și aici viața curge global, antrenînd suveran toate suvoaiele componente de fapte, adeseori fără legături inteligibile între ele, dar avînd și capacitatea uimitoare de a se substitui reciproc. Numeroși comentatori, printre care și Cezar Petrescu la noi, și-au manifestat mirarea și admirația în fața cantității imense de impresii și senzații primare ce se degajă cu o naturalețe nealterată din *Donul liniștit*, dar, vom adăuga noi, și din alte lucrări ale lui Șolohov. Lumea pe care

artistul o reconstituie încontinuu răsună, emană cele mai variate mirosuri, se colorează cu nuanțe imprevizibile, răsuflă, cîntă, se zbate, se smucește, se răsucește, se liniștește pentru un timp, ca și apele fluviului, pentru ca apoi dintr-o dată să se răscoale și mai năprasnic, dărimind totul în cale. Mai toate particularitățile stilistice ale prozei lui Șolohov, atît de generos comentate de critici, purced din această calitate structurală a ei. S-ar putea spune că, dacă definim (evident sumar și provizoriu) proza modernă ca o proză ai cărei autori tind să reflecte nu atît lumea înconjurătoare, cît a percepția lor despre această lume, creația lui Șolohov ar trebui să fie așezată la polul opus. De aceea am și asemănat-o cu operele Renașterii. Ea transpiră aceeași bucurie, aproape naivă, de a concura, cu o forță demiurgică, realitatea însăși. Afinități cu proza modernă ar putea fi reperate totuși, dar într-un alt plan. La Șolohov efortul de a ordona datele realității e mult mai puțin vizibil decît la Tolstoi. Pe undeva, autorul *Donului liniștit* reabilitează parcă, deși într-un context cu totul diferit, ideea lui Dostoievski că viața e mai puternică decît dialectica. Șolohov nu se dă în lături să reliefeze și cotiturile cu totul imprevizibile în comportarea eroilor săi, mai mult chiar — cîteodată pare a fi dominat de voluptatea zăbovirii asupra laturilor așa-zis absurde ale existenței umane. Oare n-a părut multora că, într-un fel, e absurd sfîrșitul tragic al lui Davidov și Nagulnov, intervenit într-un moment de apoteoză a luptei, cînd, în sfîrșit, au reușit să descopere ascunzătoarea dușmanului și erau deci pe punctul de a răpune un dușman abil, invizibil, care timp de cîteva luni le dăduse atîtea lovituri dureroase? Doar ar fi putut să-l prindă fără să riște măcar un fir de păr de pe capul lor. Situații „absurde” de acest gen sînt numeroase și în *Donul liniștit*, nemaivorbind de povestirile din tinerețe. Într-un cuvînt, dacă acordăm un sens laic cuvîntului „mister” — tot ce pentru un om dat sau pentru o comunitate umană, într-un moment istoric dat, e imprevizibil și îninteligibil —, opera lui Șolohov poate fi apropiată folclorului și din acest punct de vedere — „misterele” mișună în ea, forțele inteligibile și îninteligibile intervin mereu în acțiune într-o totală învîlmășeală, omul pierzînd parcă răsufllarea în fața torentului de evenimente ce se rostogolesc asupra-i. De aceea e greu de vorbit de „elemente folclorice” în opera lui Șolohov, atît timp cît ea este structural folclorică. Propoziția s-ar putea susține cu ajutorul unei serii de observații pe care critica le-a și făcut. Fieric și elementar, peisajul la Șolohov nu este niciodată decorativ, ci însoțește narațiunea ca un comentariu cromatic, avînd și funcția de a sugera paralelisme revelatoare: cînd Natalia află de noua trădare a soțului, sufletul i se involburează și se întuneacă întocmai ca și cerul în ajun defurtună; după moartea Axiniei, sufletul lui Grigori se usucă și se înnegrește ca și șesul peste care trecuse prăpădul atotnemicitor al focului ș.a.m.d. Exemplele sînt numeroase și exegeții operei șolohoviene le-au explorat aproape exhaustiv. De aceeași factură folclorică e și comentariul liric, ca și sistemul metaforic întotdeauna adecvat situației și eroilor. Pe de altă parte, abundența vorbelor de duh populare și a anecdotelor debitate în clipe de relaxare reflectă fidel spiritualitatea specifică a populației din rîndurile căreia s-au ridicat și personajele operei.

Prezentarea „în bloc” a vieții, care apropie atât de mult proza șolohoviană de straturile cele mai adânci ale folclorului, poartă totuși, după cum am mai spus, și amprenta rafinamentului artistic. Rezultatul se obține printr-un procedeu împrumutat tot tradiției populare, dar potențat într-o direcție cu totul nouă. Avem în vedere prezența continuă a povestitorului, care, ca un ghid experimental, îl ajută pe cititor să se strecoare printre oameni, dar și să zăbovească contemplativ ori de câte ori desfășurarea acțiunii îi oferă răgazul necesar. Procedeu este, după cum se știe, prin excelență folcloric, însă în folclor rațiunea lui de a fi e aproape exclusiv estetică și compozițională, conducând mai ales la împărțirea strictă a narațiunii în episoade, împărțire necesară între altele și pentru memorarea textului. La Șolohov însă, povestitorul-ghid e un revoluționar, un participant activ la evenimente, un complice al eroilor pozitivi, un istorician în sensul propriu al cuvântului, care și-a asumat și sarcina de a contracara impresia de haos datorată reconstituirii torențiale a vieții, nu ordonând-o, ci descifrind sensurile ei adânci. Se pare că tocmai acest povestitor comunist ajută la sintetizarea elementelor aparent disparate într-un tablou global tragic și sublim, prin racordarea tragismului istoricește determinat la un sistem de semnificații mai cuprinzătoare, contingente cu destinul umanității în întreaga lui amploare. Partinitatea comunistă a scriitorului se afirmă deci mai ales prin această reconsiderare a tragismului imanent. În substanța lui destinul umanității nu poate să nu fie tragic, întrucât, deși omenirea nu-și propune decât sarcini pe care le poate îndeplini, orice împlinire presupune și durată, din care cauză, o dată cu desăvîrșirea ei, apar, inevitabil, și primele semnale ale anacronizării, în raport cu noile sarcini ce au și început să se contureze între timp. Acest destin al său, omenirea nu-l poate evita, însă îl poate înfrunta în chipuri diferite: la un pol se situează reacția apocaliptică, capitulantă, defetistă, generatoare de desperare și renunțare, deznădejde, smerenie sau, dimpotrivă, de apologie a amoralismului individualist și cinic; la celălalt — luciditatea învingătoare prin care omenirea își regăsește vitalitatea, considerind proprie ei condiția tragică, ca o ambianță firească, ca un „dat”, matematiceste vorbind, în raport cu care ea trebuie să acționeze, elaborind un sistem adecvat de măsuri, aprecieri și criterii, înțocmai ca și eroul principal al piesei lui Volodin *Totul aparține oamenilor*, care, calculind exact cât mai are de trăit, își elaborează un plan precis de activitate, desfășurat pe zile și chiar pe ore. Evident, capacitatea aceasta a omului de a-și domina destinul are o limită, care, ca orice limită, nu poate fi atinsă, dar e în puterea omului să tindă să se apropie mereu mai mult de limită, întrezărită de el într-un efort suprem de încordare a spiritualității.

Conștient de natura imanentă a tragismului în viața umanității, luptătorul comunist nu se supune totuși fatalității, ci-și alimentează cutelanța eliberindu-se și de noțiunea însăși de destin, întrucât, descoperind limitele propriei sale puteri de previziune, el capătă implicit posibilitatea de a le defini logic și pe ele, iar apoi de a se folosi orientativ și de această lege. Senzația ce însoțește această reconsiderare a atitudinii omului față de propriul său destin e una de imensă ușurare, de revelare a unui izvor nesecat de încredere în viață, de luare în stăpânire a unui optimism de factură nouă,

congenital, capabil să se dispenseze în sfârșit de baloanele de oxigen ale conformismului, întotdeauna fie stupid, fie ipocrit. Literatura critică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea a acordat o anumită atenție așa-numitului pesimism literar. La noi, de această problemă s-a ocupat Dobrogeanu-Gherea, dar și Titu Maiorescu într-un fel, încercînd să explice prin nevoia organică de a suferi una din coordonatele esențiale ale poeziei eminesciene. Pesimismul a fost condamnat cu violență de către reprezentanții acelor curente politice și literare care se bizuiau în primul rînd pe comandamentul acțiunii. Burghezul condamna pesimismul în numele adeziunii sale la goana după profituri, proletarul în numele încrederii în eficiența luptei revoluționare. Dar și într-un caz, și în altul, condamnarea ca atare, sau mai precis, justificarea condamnării, era vulnerabilă, deoarece lasă în afara parantezei unul din aspectele fundamentale ale realității umane : neputința omului de a lichida cauzele care generează pesimismul. Pînă și poezia proletară, tonică și plină de bărbăție atunci cînd se află în misiune agitatorică, devine iremediabil elegiacă de îndată ce se ciocnește de temele eterne ale liricii intime.

Oricît de supărător ar fi acest lucru, trebuie să recunoaștem că nici un explorator al suprastructurilor sociale nu poate ocoli chinuitoarea întrebare : dar ce înseamnă totuși a fi optimist ? Înseamnă oare a vedea la tot pasul doar confirmări ale formulei potrivit căreia totul e superb în cea mai superbă dintre lumi ? Dar o atare viziune asupra realității este, repet, fie stupidă, fie ipocrită. Doar fiecare din noi știe că pînă și azi în țările socialiste, pe lîngă atîtea înfăptuiri persistă și unele imperfecțiuni ; ba, mai mult : cîteodată unele greutăți imprevizibile se nasc și ca rezultat al victoriilor anterioare. Satira a consacrat tipul „pesimistului incorijibil”, dispus oricînd să interpreteze orice neconcordanță descoperită între ideal și realitate ca o catastrofă cosmică, dar și ca o confirmare a dreptului său de a nu mai acționa, ci de a se lamenta doar. De o circulație mai mică e tipul satiric al „optimistului incorijibil”, dar el există totuși — e omul aflat în posesia unui sistem secret de reflexe care-i permite să nu vadă nimic din ceea ce ar putea perturba voioasa lui seninătate. E poate o exagerare, dar una scuzabilă, de aceea o și facem afirmînd că pînă-n pragul secolului al XX-lea tipologia literară pendula între cele două extreme definite mai sus. Secolul al XX-lea a fost și secolul dezmeticirii. Pe măsură ce înainta într-un ritm mai accelerat ca oricînd pe drumul spinos al cunoașterii, omul descoperea și relativitatea inexorabilă a cuceririlor sale. E paradoxal, poate, dar, o dată cu fiecare suș, pe o treaptă superioară, pe măsura sfîșierii altor și altor vâluri care ascundeau ochiului său sectoare întregi ale realității inconjurătoare și ale propriei existențe, omul „rebel”, cum l-a definit Gorki, parcă reactualizează, crispat de stupoare, eterna formulă a lui Socrate : eu știu doar că nu știu nimic. Prin fiecare descoperire nouă omul nu află doar cite ceva din ceea ce nu știuse pînă atunci, dar și cite nu știe încă. În consecință, capătă inevitabil o dimensiune nouă și concepția sa asupra „condiției umane”.

Literatura secolului al XX-lea ar putea fi cercetată și ca o reacție — de o mare varietate de forme — la această descoperire. Iar dacă literatura seco-

jului al XIX-lea a condamnat în special tipul pesimistului incorigibil, cea a secolului al XX-lea s-a definit și prin stigmatizarea tot atât de categorică a optimistului incorigibil. Omul mediocru, dispus să nesocotească imanența tragediei umane de dragul propriei sale tihnă și comodități a devenit dintr-o dată și ridicol, și odios. Una din urmările acestei condamnări s-a consumat în limitele ambianței ideologice burgheze, prin apoteozarea nelineității, într-o gamă impresionantă de nuanțe—de la zbaterea sublimă a omului covârșit de descoperirea propriei sale neputințe congenitale, până la rinjetul malițios al amoralismului cinic, deghizat de circumstanță într-o haină croită din dictonul biblic referitor la deșertăciunea deșertăciunilor. Împotriva acestor reacții, toate defetiste în ultima instanță, realismul socialist a formulat programatic revendicarea reflectării realității *dialectic*, în perspectiva revoluției și a viitorului. Dar și această poziție estetică comportă nuanțe. La un pol ar putea fi identificată producția viciată de ceea ce se numește de obicei „optimismul de paradă” sau, în cazul unor artiști veritabili, caracterizată prin preferința pentru sublimarea artistică a unor trăiri de o rară intensitate, ceea ce justifică recurgerea la hiperbole de dimensiuni cosmice, atât de colosale, încât, în vecinătatea lor, implicațiile tragediei imanente puteau fi, cel puțin pentru moment, neglijate. Creația literară nu se putea menține însă prea mult timp la acest grad de tensiune. Relaxarea trebuia să se producă și nu putea să nu dea naștere, la celălalt pol, la o literatură având afinități ciudate cu literatura spațiului burghez, mai ales datorită nelineității care a inundat-o brusc. Creația lui Șolohov, precum și a altor scriitori sovietici de mina întâi, se distinge și prin refuzul de a merge la remorca vreunei din tendințele polare. De pe pozițiile partinității comuniste lucide Șolohov identifică, fără să se fi lăsat copleșit de descoperire, sursele într-un fel „etern” ale nelineității. Ele pătrund în creația sa împreună cu torentul vieții, de unde și consonanța cu proza așa-zis „modernă”, dar, înzestrat cu darul uimitor de a simți realitatea în spiritul milenarei experiențe populare, scriitorul acceptă condiția tragică ca o necesitate istorică și astfel capătă dintr-o dată puterea realmente *miraculoasă* de a o domina (din nou ca și în creația folclorică). Dându-și seama că propria sa tragedie nu e mitică, ci naturală, omul capătă chiar puterea să ridă de ea. Exegeții sovietici mai ales au rezervat numeroase pagini de analiză pătrunzătoare umorului șolohovian, trăsăturilor sale specifice, dar și legăturilor strânse cu umorul popular, ceea ce ne scutește de obligația de a insista. Vom adăuga doar că, după Shakespeare, la nici un scriitor nu s-a putut realiza, în întreaga istorie a literaturii universale, o osmoză atât de organică între tragic și comic ca la Șolohov. Ceea ce este din nou o consecință firească a poziției estetice inițiale.

Așadar, la Șolohov reflectarea realității în lumina condiției tragice imanente a umanității nu conduce nici la desperarea apocaliptică, dar nici la ignorare a ceea ce omul nu poate și nu va putea niciodată domina. Mai mult: tema participării la colosalele evenimente revoluționare pe de o parte dezvăluie noi forțe umane, nebanuite, dar pe de alta — și relativitatea inexorabilă a oricărei puteri noi. Iar în asemenea împrejurări destinul omului depinde în ultimă instanță de modul de racordare a efortului

și a voinței sale la această relativitate. Realitatea socială pe care o reconstituie romancierul, în aparență involburată stihunic, se organizează totuși într-un sistem contrapunctic de relații care permite aprecierea fiecărei individualități în raport cu datele noi ale existenței umane, așa cum s-au cristalizat ele în secolul nostru. Totodată, fiecare personaj contribuie la reconsiderarea globală, reprezentând un fragment al experienței istorice.

Privit așa, Grigori Melehov ne apare și ca un „căutător de adevăr”, dar și ca un urmaș al „oamenilor deosebiți” din epocile trecute. Greșeala lui fatală constă în refuzul de a ține seama de datele obiective ale tragediei. El se încrede prea mult în sine, în propriile puteri și propria intuiție, e orbit de succesele repurtate, de debordanta-i vitalitate, care-l călăuzește fără busolă, adică de toate acele calități umane, realmente atrăgătoare, pe care le absolutizează cel puțin o parte a literaturii occidentale. Parcă hipnotizat de porunca categorică de a nu proceda așa cum procedează cei din jur, mereu în dezacord cu mediul înconjurător (cînd e înconjurat de bolșevici — cu bolșevicii, cînd e înconjurat de albi — cu albi), Grigori se prăbușește după o încețare titanică în care, practic vorbind, luptă de unul singur. Destinul lui dovedește pregnant că, în epocile istorice de încordate lupte sociale, omul înzestrat, dacă nu știe să-și valorifice însușirile, ținînd seamă și de relativitatea lor inexorabilă, riscă să devină dintr-o dată mai slab decît semenii pe care pînă în acel moment îi depășea. Iar tragedia e cu atît mai violentă cu cît răscolirea grandioasă a energiilor sub influența revoluției, solicitînd țăriile, îi creează la început omului deosebit iluzia că e chemat chiar să se urce pe crestele valurilor, pentru ca apoi, dacă spiritualicește nu e destul de rezistent, aceeași realitate să-i risipească iluziile, prăbușindu-l în beznă. Din acest punct de vedere, posibilități variate de apropieri și aprecieri în paralelă ni le oferă chiar opera lui Șolohov.

Pe Grigori îl secondează în primul rînd chiar Axinia. Caracterologic o apropie de iubitul ei forța pasiunii, disponibilitatea de a se consuma toată într-un sentiment tulburător, de a se devota fără rezervă iubirii: „Și-a strîns lucrurile și a plecat ca la ospetie . . .”, se gîndește Grigori la Axinia cu prilejul unui popas în timpul ultimului lor drum împreună. „Nimic n-o sperie, ce femeie inimoasă!” Și Șolohov continuă:

„ . . . răspunzînd parcă gîndurilor lui, Axinia rosti:

— Vezi cum sînt eu? M-ai fluierat ca pe un cîine și am și alergat după tine. Iubirea și dorul meu m-au făcut așa, Grișenka . . . Numai de copii mi-e milă, cît despre mine, n-am să zic nici « of ». O să te urmez pretutîndeni, chiar pînă la moarte”.

În aceste cuvinte e Axinia toată—înrupare a eternului feminin, cu sufletul mai încredinat poate, mai călit, dar tot atît de sensibil ca la Andromaca sau la Anna Karenina. Compararea Axiniei cu cele mai celebre figuri feminine din literatura mondială e pe deplin justificată și a fost făcută. Sînt îndreptățite și comparațiile mai „speciale” cu variate tipuri din vasta galerie a „femeilor ruse” de la Pușkin pînă la Lev Tolstoi, avînd o putere de caracter mai rezistentă decît a bărbaților, fapt remarcat și explicat cu finețe de Dobroliubov, iar dintr-un alt punct de vedere și de către Ibrăileanu la noi.

Axinia e și ea o personalitate umană ce se realizează *numai* prin iubire, din care cauză se înalță pe traiectoria acestei împliniri către culmile sublimului, ceea ce nici Grigori, dar nici un alt bărbat în general, cred că nu e în stare să facă.

Резюме

Опорной точкой исследования является утверждение, что Шолохов — один из величайших писателей XX века. А то, что слава увенчала его в 23 года, характеризуется как еще одно «чудо», говорящее о «неиссякаемых ресурсах русской литературы».

Сведения о распространении творчества Шолохова в мире, данные по советским источникам, дополнены высказываниями румынских писателей и критиков (Чезарь Петреску, Перпессичиус и др.)

Литература о Шолохове обширна. До сих пор в центре внимания исследователей стояли такие вопросы, как социально-историческое содержание, художественное мастерство. Поэтому автор ставит перед собой другую задачу: раскрыть вклад Шолохова в развитие «художественной культуры человечества», выявить, чем его творчество обогатило «эстетические представления людей». Это обязывает к постановке вопроса в сравнительном плане.

Многое у Шолохова, как на это указывал и Алексей Толстой, от советской эпохи вообще: тема, историзм, тесная связь с жизнью и с ее революционными преобразованиями. Но в чем общечеловеческое значение его творчества? Что роднит Шолохова с другими великими прозаиками XX века, и что, наоборот, обособляет его? Для литературы XX века, несмотря на обилие столь различных и зачастую противоречивых течений, характерна общность проблематики: новое соотношение между человеком и историей. Но ни в Западной Европе, ни в Америке события начала века, несмотря на их потрясающую силу, не привели к коренным изменениям человеческой судьбы, что породило литературу «проклятых», неразрешенных вопросов, бунт против истории вообще. В России, наоборот, победа Великой Октябрьской социалистической революции создала впечатление того, что для человека неразрешимых вопросов нет. Это вызвало к жизни литературу патетического утверждения творческих сил человека, что, безусловно, характерно и для Шолохова.

Обособляет его творчество подчеркнутая трагичность, то, что мы определили как *трезвый трагизм*. Ни у одного писателя, пишущего о войне, нет столь жестоких и подробных сцен умертвления. Для Шолохова война *всегда* — организованное убийство и притом, с точки зрения участвующего человека, — *всегда* бессмысленное. На основании ряда примеров из всего творчества Шолохова (от *Родники* до *Судьбы человека*) показывается, как вырастает из этого художественного (эпико-драматико-лирического) сплава идея, что если, с исторической, политической, этической точек зрения, справедливая война оправдывается, эстетичес-

ки ее нельзя оправдать иначе, как прибегая к категории трагического в его классическом, аристотелевском понимании. Революционная борьба всегда трагична, ибо, по выражению одного из героев *Тихого Дона*, землю нельзя очистить от грязи не замарав рук. Революция, гражданская война с ее нечеловеческими жестокостями — это кровавое искупление человечества за его первоначальный грех — насилие человека человеком. На основании этого основного положения следуют различные стороны творчества Шолохова. Если у ряда писателей открытие неизбежной трагедийности революционной судьбы вело к попыткам умалить ее звучание величием подвига в перспективе будущего, если у других, наоборот, оно сказалось налетом романтического разочарования, то у Шолохова отношение другое: трезвое восприятие эстетической правды как таковой. Этим объясняется и определенная классическая реалистичность его прозы.

Но сравнение с Толстым, Гоголем, Достоевским, Горьким и другими классиками ведет и к выявлению отличительных черт. Проза Шолохова — коммунистически партийна, а партийность утверждается особо, народно-фольклорно, но вместе с тем она и художественно-орнаментальна, в духе традиций советской литературы 20-х годов.

Особое внимание уделится тому, как эта имменентная трагедийность революционной действительности образно выявляется, например, в *Тихом Доне*. Она присуща произведению в целом, пронизывает его от начала до конца — трагична судьба народа, трагична судьба казачества, так или иначе трагична судьба каждого героя. Поэтому эстетическое содержание такого образа, как Григорий Мелехов, нельзя сводить только к трагичности, в силу чего дискуссии об «относительности» его вины с критической точки зрения бессмысленны. Эстетическое содержание образа шире — это судьба исключительной личности. Здесь творчество Шолохова выделяется новизной в сравнении с трактовкой этого образа — типа на предыдущих этапах художественного развития человечества. Шолоховское видение, в первую очередь, полемически заострено против романтизма, но отмежевывается и от реалистического подвижничества. Шолохов помогает читателям понять, почему «исключительность» не является всегда источником силы, а, наоборот, в определенных обстоятельствах может стать источником беспомощности. Развенчание мифа исключительности — одна из ценнейших художественных идей Шолохова. Она четко проявляется и при сопоставлении Григорий — Аксинья.

Вклад Шолохова в художественное развитие человечества состоит в переоценке — в свете революционных событий колоссальной силы — старых эстетических представлений о человеческой личности и ее отношений со средой, с историей. Становясь хозяином истории, человек не может не переосмыслить самого себя.

ROMANUL ISTORIC AL LUI ALOIS JIRÁSEK

DE

SIMONA POPESCU

Adulatfanatic de publicul cititor încă de la apariția primelor lui nuvele și romane, proclamat spre maturitate și bătrînețe profet și educator al neamului, Jirásek a stîrnit în același timp comentarii extremiste și contradictorii în rîndul criticilor și istoricilor literari. În literatura cehă s-a purtat, ca în jurul nici unui alt scriitor, o adevărată „bătălie Jirásek”, cu rezonanțe pînă în zilele noastre. Apreciat aproape fără rezerve de unii exegeți (Zd. Nejedlý, Zg. Winter, A. Jelínek, Al. Tuček) pentru claritatea, echilibrul și clasicitatea compozițiilor lui, a fost repudiat cu aceeași fervoare, și, paradoxal, din aproape aceleași motive, de alții (ca rafinatul estetik modernist F. X. Šalda, K. Krejčí ș.a.), care, recunoscîndu-i popularitatea și succesul de public, se îndoiau de viabilitatea în timp a romanelor lui, învinuindu-le de superficialitate psihologică, de descriptivism nesemnificativ, de idealism sentimental, într-un cuvînt, de convenționalism cuminte și fad, și pe care le considerau sortite cît de curînd unei totale caducități artistice. Timpul, implacabilă Nemesis pentru valorile false sau puțin consistente, pare totuși să infirme aceste pronosticuri severe și să dea dreptate — chiar dacă nu *in absoluto* — admiratorilor (mult mai numeroși). Într-adevăr, din momentul debutului (1870) pînă astăzi — deci de aproape un secol — interesul pentru romanele lui Jirásek a fost o constantă a vieții literare cehe, perioadelor de adulare fanatică urmîndu-le contraofensive denigratoare și momente de tăcere stingherită. Invectivele polemice și declarațiile de dragoste ce i se adresează din timp în timp dovedesc, credem, nu numai că Jirásek a pătruns adînc în conștiința națională, dar, mai mult, că a devenit — așa cum prevestea încă de la moartea scriitorului (1930) criticul Arne Novák — o componentă a mitului național, ca Dalimil, Balbín sau Palacký, romanele lui integrîndu-se tradițiilor spiritualității cehe, precum „pămîntul din Říp, arcurile podului Karel sau pietrele din poarta Bláník”¹.

Soarta romanelor lui Jirásek, drumul sințos al receptării lor ar putea fi simplu motivate prin cunoscutul *habent sua fata libelli*, dacă această înțelegere fatalistă a destinului cărților n-ar contraveni mijloacelor de

¹ Arne Novák, *Alois Jirásek*, în „Lidové noviny” din 13.11.1980, nr. 131, apud J. Janáčková, *Jiráskovo vyprávění, jeho charakter a funkce*, în „Česká literatura”, XV 1967 nr. 4, p. 288.

lucru ale istoriei literare. De aceea, renunțând la absolutizarea întimplătorului, să căutăm o explicație mai puțin comodă. Lectura comparativă a romanelor lui Jirásek și a exegezei dedicate lor dovedește că scriitorul a rămas — în mod paradoxal, poate — cvasinecunoscut, în pofida popularității și interesului stîrnit. Înțelegerea adecvată a romanelor lui a fost împiedicată — după părerea noastră — în primul rînd de abordarea lor din perspectiva unilaterală și, implicit, simplificatoare a conținutului patriotic, educativ și istoric național. Preeminența eticului față de estetic a dus la receptarea necritică și exagerat admirativă a tot ce-i purta semnătura, și de aici la proclamarea lui drept culme apodictică a romanului ceh (cazul celor mai mulți exegeți: Voborník², Hýsek³, Jelínek⁴, Zg. Winter⁵, Tuček⁶).

Cu mult peste lectura anecdotică istorice n-a reușit să treacă nici Zd. Nejedlý, specialistul „en titre” în Jirásek care, de la sfîrșitul secolului trecut încă, i-a tot editat și reeditat romanele, scriind concomitent o cantitate impresionantă de articole, recenzii, prefețe și medalioane asupra lor. La baza tuturor studiilor lui Nejedlý se afla convingerea că autorul *Capețelor de cîini* e într-adevăr un scriitor original, al cărui caz trebuia elucidat prin stabilirea — pe baza unei analize estetice stringente — a valorii artistice reale. Cu toate aceste bune intenții, nici Nejedlý n-a reușit să treacă dincolo de imaginea lui Jirásek istoric și popularizatorul beletristic al trecutului ceh. Atenția lui se întoarce cu obstinație, în majoritatea acestor studii, la relația dintre ficțiunea jirasciană și izvoarele ei istorice, în secundar încercîndu-se și o caracterizare (sumară și vag impresionistă) a artei narrative a scriitorului⁷. Jirásek intuia de altfel exact opacitatea și stingăcia cu care era comentat, cînd, în 1896, îi scria mîhnit prietenului său, poetului Machar, că romanul *Proti všem* (*Impotriva tuturor*), care tocmai apăruse, îi fusese lăudat în presa literară pentru precizia și soliditatea informației istorice. Laudă care, evident, nu putea fi consolatoare în cazul unei lucrări cu aspirații în primul rînd artistice. Pe de altă parte, alți critici au căzut în eroarea — nu mai puțin regretabilă — de a judeca romanele lui Jirásek cu ajutorul unor criterii apreciative adecvate analizei prozei ultramoderne, însă improprie în cazul sintezei originale de realism și romantism care este proza lui Jirásek. Astfel, Šalda⁸, Krejčí⁹ și ceilalți critici moderniști ai deceniului al 9-lea (al secolului trecut) care s-au ocupat de Jirásek îi imputau acestuia claritatea și fermitatea concepției ideologice (pe care o considerau simplistă), tipologia specifică în alb-negru, viziunea sintetică asupra evenimentelor (cărora le reproșau super-

² A. Voborník, *Alois Jirásek*, Praga, 1901.

³ M. Hýsek, *Alois Jirásek*, Praga, 1921.

⁴ H. Jelínek, *Histoire de la littérature tchèque (de 1850 à 1890)* Paris, 1935, p. 152—179.

⁵ Zg. Winter, *Zlatá Praha*, nr. 42—43, 1901, p. 499.

⁶ Al. Tuček, *Alois Jirásek, Kapitoly literární kritické*, Praga, 1901.

⁷ Zd. Nejedlý, *Alois Jirásek (Studie historická)*, Praga, 1949, și *Čtyři studie o Aloisu Jiráskovi*, Praga, 1949.

⁸ F.X. Šalda, *Zd. Nejedlý o Al. Jiráskovi*, „Zápisník”, II, p. 230.

⁹ F.V. Krejčí, *K poměrům naší literatury, a kritiky*, „Rozhledy”, Praga, 1894, p. 553 și urm.

ficialitatea), optimismul istoric (care li se părea factice), într-un cuvânt, tot ceea ce făcea din romancierul ceh scriitorul care era. Dar, în felul acesta, se poate desființa relativ ușor întreaga literatură. O operă — și faptul e de domeniul evidențelor — trebuie judecată în cadrul formulei estetice pe care și-o propune, și a respinge scrierile realiste, obiective, spre exemplu, pe motiv că nu sînt fantastice, sau invers, e un lucru absurd. Scăderile reale ale romanului lui Jirásek trebuie judecate prin raportare la o formulă de proză înrudită și, chiar dacă verdictul ar fi net negativ, el ar avea încă acoperirea gustului propriu, a emoției la lectură. Îngrădirea idiosincrasilor personale de gust și supunerea la obiect sînt absolut INDISPENSABILE în critica literară, altfel literatura riscă să devină „o arenă în care cîțiva matadori năzdrăvani trag după ei leșurile capodoperelor”¹⁰.

În aceste condiții, aprecierea realistă, de ansamblu, a valorii estetice a operei lui Jirásek și stabilirea locului ei în evoluția prozei cehe au rămas — ținînd cont, desigur, de caracterizările pertinente izolate ale unuia sau altuia dintre exegeți¹¹ — un deziderat realizat doar parțial de istoria literară cehă.



Într-o scrisoare adresată în 1852 tînărului său prieten K. Havlíček, istoricul ceh Fr. Palacký scria : „Pentru a fi o națiune, nu ajunge să avem o istorie. Ne trebuie oameni reprezentativi în lumea literară. În momentul actual un singur Walter Scott ne-ar fi mai util decît cinci Žižka”. Exagerînd, Palacký atrăgea atenția asupra faptului că, în lupta de emancipare politică a cehilor, se simțea nevoia unei literaturi militante de evocare, care să întrețină viu cultul măreției strămoșești, să glorifice energia națională și să educe în spirit patriotic masele.

În momentul în care marele istoric formula acest deziderat, cel care avea să-l îndeplinească într-o zi împlinise abia un an. Se numea Alois Jirásek și se născuse la 23 august 1851 la Hronov, orașel din nord-estul Boemiei, la frontiera comitatului Kladsko (Glatz). Această provincie fusese smulsă coroanei cehe în 1742, împreună cu Silezia, de Frederic al II-lea al Prusiei. Pe vremea copilăriei lui Jirásek, Hronovul — azi unul dintre centrele textile importante ale Boemiei — era un mic burg liniștit, pierdut undeva la margine de țară, o îngrămădire de căsuțe modeste din lemn, albite cu varși acoperite cu paie sau șindrilă. Casa în care s-a născut scriitorul (acum muzeu memorial și locul unui pios pelerinaj și festival anual Jirásek, intrat în tradiție) se află chiar la marginea mării șosele ce străbate Hronovul (legîndu-l de orașul Náchod), ghemuită la poalele colinei nu prea înalte pe care se înalță biserica orașelului, cu vechea și înnegrita clopotniță de lemn, alături de cimitirul ale cărui cruci modeste sînt înecate și acum primăvarași vara într-o impetuoasă erupție vegetală. Aceeași vegetație exube-

¹⁰ Eugen-Simion, Lovinescu, critic al valorilor clasice, în „Viața românească”, nr. 2/1968, p. 68.

¹¹ Arne Novák, *Jiráskovo Temno*, în „Květy”, 1915 (Dilo A. Nováka, vol. I, Brno, 1940, p. 132) și F. Vodička, *Jiráskova úloha v dev jinách českého historického románu* în „Škola a kultura”, I, 1946, p. 19—20.

rantă acoperă, sub forma pășunilor și a pădurilor, dealurile și colinele ce înconjură Hronovul ca niște fantastice valuri împietrite în chiar momentul când se pregăteau să se prăbușească asupra așezării salvate ca prin minune de furia lor. Regiunea e săracă în teren cultivabil. Ocupațiile de bază ale locuitorilor ei erau pe la mijlocul secolului trecut (și mai sînt și azi) cultura intensivă a puținului și aridului pămînt disponibil și țesătoria — a cărei dominantă individualizează din punct de vedere economic orașelul. Părinții lui Jirásek duceau — asemenea majorității hronovenilor — o viață modestă, de muncă dură. Tatăl, mic meseriaș de origine țărănească, era proprietarul unei brutării aflate în propria-i casă și în care lucra el însuși ajutat de restul familiei. Atmosfera însuflețită și pestriță a prăvăliei părintești, frecventată zilnic de numeroase persoane, i-a dezvoltat foarte tînărului Alois spiritul de observație înăscut, obligîndu-l — la început involuntar — să discearnă nuanțe, să compare, să-și formeze păreri asupra celor văzute. Psihologic, nimic mai simplu și mai natural decît ca unele dintre aceste figuri, revenind cu regularitate în magazin, să trezească interesul copilului, interes amplificat și de comentariile părinților și ale vecinilor asupra întîmplărilor mai deosebite din viața respectivilor, asupra firii și relațiilor lor cu ceilalți oameni. Atmosfera aceasta de comperaj benign a contribuit și ea cu siguranță la decantarea și consolidarea acestor impresii, a căror persistență va fi probată peste ani de zile de utilizarea lor în schițele psihologice din primele povestiri ale scriitorului. Sobota, consilierul Mitýška, cizmarul Potůček, d-na Zarubová, „unchiașul” de la poștă, judecătorul Roubínek, duduia Eliza, din ciclurile *Povestiri din munți (Povídkyzhor)* și *Povestiri mic-burgheze (Maloměstské povídky)*, au avut modele reale, identificate riguros de unii exegeți ¹².

Din aceeași perioadă timpurie datează și pasiunea lui Jirásek pentru istoria tragică și eroică a neamului său și trezirea sentimentelor lui patriotice. De altfel, ținuturile de graniță au dat adesea patrioți fervenți — originea lorenă a lui Maurice Barrès e doar unul din numeroasele exemple ce se pot aduce. Hronovul lui Jirásek avea o bogată tradiție istorică. Pe aici coborîse odinioară, în Boemia, Frederic al II-lea al Prusiei și tot pe aici în 1866 (în timpul războiului austro-prusac) și-a condus generalul Moltke regimentele spre Sadova. La 15 ani, Jirásek a auzit sunetele goanelor prusace și bubuitul terifiant al canonadei, l-a văzut pe prințul moștenitor al Prusiei traversînd piața din Hronov și, puțin după aceea, cîmpurile de bătaie din apropiere, înșesate cu cadavre și răniți. Imagini indelebile, ce n-au trecut fără urmări peste psihicul sensibil al adolescentului, pe care l-au maturizat, în anume sens, timpuriu. În epocile calme, viața tînărului Alois se împărțea între casa și prăvălia părintească și escapadele pline de inedit copilăresc și de veselie de pe coastele înverzite ale Hronovului, unde împreună cu alți camarazi ducea la păscut, vara, vacile și caii gospodărilor localnici. „Îmi amintesc — va povesti mai tîrziu (în 1893) ¹³ — cum ne făceam simțită prezența celorlalți prieteni, cînd vreunul din noi

¹² Al. Tuček, *Alois Jirásek*, p. 19.

¹³ Apud Al. Tuček, *Alois Jirásek*, p. 20.

păștea vitele undeva după vreo culme, cum hăuleam din virful dealurilor și cum acel « eva-la-riva ... úh » se împrăștia și răsuna vesel de-a lungul cîmpiei pînă la pădurile deasupra cărora se întindea lin pietrosul Bor (din ținutul nu prea îndepărtatului Kladsko), împăduritul Vrohmezi și celelalte dealuri. Și toate acestea se petreceau în vreodîmineață proaspătă și frumoasă de vară sau în vreun amurg liniștit, prin care, din loc în loc, pe povirnișuri și pe haturi pîlpiau focurile văcarilor“.

Acest contact timpuriu cu natura va amplifica sensibilitatea genuină a copilului pentru forme și culori, punînd bazele picturalismului său ulterior, înțelegerii peisajului ca o componentă funcțională a romanescului. După terminarea primelor clase primare (la Hronov), tînărul Alois e trimis în 1863 — conform unui obicei curent în ținutul Podkrkonoš — „în schimb“, să urmeze studiile gimnaziale în orașul german Broumov. Cei 4 ani petrecuți în atmosfera închizitorială a colegiului benedictin din acest oraș au însemnat pentru Jirásek realizarea completă și la modul concret a situației politice subordonate a cehilor, a procesului de deznaționalizare treptată la care erau supuși. Impresiile copilăriei au lăsat în memoria lui Jirásek urme foarte adînci. Acest fond juvenil — niciodată complet pulverizat — va modela matricea spirituală din care se va închea personalitatea viitorului romancier. Tînărul Vašíček din schița *La nemți* (1889), elev în prima clasă la colegiul benedictin, chinuindu-se să învețe germana și apărînd inimos, într-o încăierare inegală, cinstea și slava numelui lui Žižka, e evident un autoportret al lui Jirásek din perioada studiilor sale la Broumov. Ultimele clase ale gimnaziului le va urma (din 1867) la Hradec Králové, oraș mare, care devenise încă cu un deceniu în urmă unul din centrele importante ale mișcării patriotice și culturale din Cehia. Perioada 1860 — 1870, reînnoind pe plan politic regimul constituțional, a avut ca efect și un revirement al activității intelectuale. După absolutismul ministerului Bach, după teribila opresiune a deceniului cinci, cînd viața artistică-intelectuală cehă aproape dispăruse, dintr-o dată o libertate care depășea toate speranțele. Libertatea presei, o anume autonomie politică-economică care punea administrația Boemiei în mîinile cehilor, școli în limba maternă, fundarea teatrului național și a numeroase asociații indigene de toate profilurile dau o tentă aparte acestei epoci de renaștere națională, însuflețită de un elan patriotic aproape fără precedent. Deși Praga rămînea mai departe centrul vieții naționale, provincia începea, la rîndul ei, să se trezească la noua viață și să organizeze în proporții mai mici tot ce se întreprindea în capitală. Și la Hradec Králové, centru cultural important, epoca deceniului al șaptelea a fost o epocă de optimism eroic, epocă în care toată lumea simțea nevoia să muncească din toate puterile pentru binele comun. Contaminat de atmosfera aceasta de impetuoasă înflăcărare patriotică, tînărul Jirásek se acomodează repede vieții intelectuale a orașului. E momentul debutului său literar (1871). În *Sofia contrabandistului* (*Žena podlou-dníkova*), *Floarea roșie* (*Rudý květ*), *Cîntece* (*Písně*), *De la țară* (*Ze Vsi*) ș.a., poeme de inspirație livrescă (publicate în revista „Svět-zor“), scrise în maniera unuia sau altuia din poeții la modă (cehi sau străini) și impregnate de un romantism sumbru și patetic, junele de

20 de ani clama în versuri naive și grandilocvente o dezabuzare și un scepticism care-i erau evident străine. Jirásek nu e în elementul lui în poezie. Răbdarea cititorului modern e nu o dată pusă la încercare de tiradele hugoliene sau de ronronada emfatică a acestor încercări — însăilări de locuri comune romantice, puternic colorate însă social :

- „Afară se strigă, se aclamă, se cîntă vesel
Noaptea nebunilor. Nu se aud decît strigăte și veselie.
Iar el pentru o idee torturat și nefericit.
Cinstece și risete. E poporul care-și face auzit glasul.

II

El a vrut să-l slujească. Și ca răsplată mizeria.
Chiar numele îi este uitat. O, decepție amară !
Doar spini și gheață pentru ardoarea-i,
Zeflema crudă și orgoliu batjocoritor,
Noapte a nebunilor și dans nebunesc. Desperare mută”.

Umbre (Stíny)

După susținerea maturității, în 1871, Jirásek e trimis de părinți la Praga, spre a-și continua studiile. Ajuns în capitală, se înscrie la Facultatea de filozofie (frecventînd secțiile de literatură și istorie). Gustul pentru istorie, sau mai bine zis pentru un anumit fel de a scrie istoria, i-l treziseră deja lecturile asidue din Tacit (al cărui rafinament literar și forță de resurrecție a revolutului îi arătasera că istoriografie nu înseamnă neapărat sicitatea rebarbativă a șirurilor de ani și evenimente care au fost cîndva).

La Praga, viața intelectuală era și mai intensă decît cea abia părăsită de la Hradec Králové. Lupta de emancipare politică se desfășura, după toate aparențele, cu deosebit succes. Toată societatea pragheză era preocupată de negocierile politice dintre cehi și guvernul de la Viena, se părea (prim-ministru era contele Hohenwart) că regatul Boemiei va resuscita în cadrul monarhiei austro-ungare. Se vorbea chiar tot mai insistent de încoronarea împăratului Franz Josef ca rege al Cehiei. Toată această agitație politică se desfășura pe fundalul unei efervescențe culturale fără precedent. Era vorba în primul rînd de apogeul teatrului ceh. Teatrul provizoriu condus de J.J. Kolár și opera cehă sub bagheta lui Bedřich Smetana se găseau în fruntea mișcării intelectuale naționale.

Un suflu de ardent patriotism îi inspiră pe artiștii acestei perioade, exaltați de evenimentele contemporane. Jirásek pătrunde în grupul revistei „Lumír”, care era organul literar principal al epocii și care reunea scriitori de gusturi și formații diferite (tradiționaliști și moderniști), ca Sv. Čech, Zg. Winter, V.B. Třebizský, Sládek, Vrchlický, J. Zeyer ș.a.

O influență deosebită a jucat în viața lui Jirásek prietenia cu pictorul Mikulaš Aleš și cu sculptorul Myslbek, în ale căror ateliere din incinta Klementinum-ului își petrecea mare parte a timpului său liber. De altfel, el însuși remarcabil dotat pentru desen, fusese hotărît un timp

după venirea la Praga să urmeze Academia de arte frumoase. Pasiunea pentru istorie și literatură, pe de o parte, și precaritatea subvenției paterne, pe de alta, l-au împiedicat să-și pună hotărîrea în aplicare, îndreptîndu-l pe o cale care, aparent cel puțin, i-a dat toate satisfacțiile. În epoca studiilor universitare se plasează și momentul debutului în proză, mult mai concludent sub raport artistic pentru viitoarea lui evoluție decît versurile de care aminteam. E vorba de cîteva scurte povestiri inspirate de viața aspră a muncitorilor din ținutul natal. Scrise în manieră naturalistă (metodă pe care, de altfel, Jirásek o inaugurează în literatura cehă), aceste crochiuri psihologice, memorabile în special prin vigoarea desenului caracterologic, se resimt de influența Boženei Němcová și a lui Gogol. Originalitatea lor constă în eludarea notei idilice a celei dintîi și a umorului comprehensiv al scriitorului rus, în accentuarea caracterului singular, bizar chiar, al eroilor: firi sălbatice, încăpățînate, cu o anume demnitate dură și primitivă în concordanță cu asprimea și sălbăticia mediului în care trăiesc. (În povestirea *Divý rod* (*Neamul sălbatic*)¹⁴, de exemplu, bătrînul țăran Kvirenc, certîndu-se cu familia, interzice fiicei și ginerei să se mai folosească de fîntîna sa. Cum, în urma plîngerii acestora, tribunalul le acordă cîștig de cauză, bătrînul, furios de nereușită, preferă să se arunce în fîntînă decît să dea satisfacție celor doi.) Între timp, pe la mijlocul deceniului al optulea — datorită modificării climatului politic — entuziasmul febril al perioadei anterioare suferă o diminuare ușor sesizabilă. Tratatativele cu guvernul lui Hohenwart eșuaseră. Franz Josef, influențat de centraliștii germani, Beust și Andrassy, își modifică atitudinea binevoitoare față de cehi. Noul minister al lui Auersperg reia persecuțiile. Reîncepe regimul baionetelor, jandarmilor și delatorilor. O dată mai mult dorința sinceră a cehilor de a concilia respectul trecutului lor național cu necesitățile monarhiei austro-ungare a fost dezamăgită. O adîncă deziluzie se instalează treptat în viața națională a Boemiei. Continuînd să fie clamate demagogic, idealurile democratice, apărute cu ferveare și sinceritate pînă nu demult, sînt treptat abandonate. Bogată și influentă (deși cu o înfriurire mai mult economică și mondenă decît politică), burghezia cehă, aflată pînă atunci în fruntea luptei de eliberare națională, devine oportunistă, înclinată să accepte compromisuri pentru a-și apăra avantajele și a obține altele. Momentul de exultanță vitală și patriotică al anilor precedenți apăsarea tot mai mult ca o insanitate inexplicabilă care trebuia împiedicată să se repete. Scepticismul, resemnarea, defetismul generează o stare de dezorientare generală, care în ultimele decenii ale secolului împing Cehia într-un marasm cvasitotal. Ideea zădărniceii oricărei lupte, a resemnării și compromisului își făcea tot mai mult loc în conștiințe. În aceste împrejurări, Jirásek, care între timp, absolvind facultatea (1875), fusese numit profesor de istorie la gimnaziul din orașul Litomyšl (unde va rămîne timp de 14 ani), deschide cu romanul *Familia Skalák* (*Skaláci* — 1875)

¹⁴ Povestirile cu care a debutat Jirásek au fost strînse în 1878 într-un volum cu titlul *Povídky z hor* (*Povestiri din munți*).

seria cronicilor sale istorice. Succesul de care s-a bucurat acest roman, imediat după apariție, e explicabil mai mult prin concordanța mesajului lui etic cu conținutul politic-social al momentului istoric respectiv, decît prin calități artistice extraordinare. Dacă, spre sfîrșitul secolului trecut, în Europa occidentală romanul istoric romantic devenise o formă artistică perimată, capabilă să dea naștere doar unor produse hibride și pedante de tipul Professorenromanului german (Freytag, E. von Wildenbruch), în multe literaturi din Europa centrală și răsăriteană asistăm, dimpotrivă, la o resurecție a genului, situația națională specifică generînd în aceste țări o problemă literară adecvată. Asupra unor scriitori ca Sienkiewicz (Polonia), Jirásek (Cehia), Gárdonyi (Ungaria), Kunčić (Croatia) a lucrat influența împrejurărilor unor țări în care problema libertății naționale se punea acut, stimulînd energiile tuturor. Creațiile lor sînt, de aceea, în primul rînd opere de patrioți care — încredințați de funcția militant-educativă a literaturii — adresează popoarelor lor înrobite îndemnul de a lupta pentru libertate. Romanele jirasciene ale primei perioade de creație sînt — cu toată aspirația declarată spre realism a scriitorului — vizibil tributare tradiției romantice a prozei istorice și în special lui Walter Scott, foarte gustat în Cehia la acea epocă. E sesizabilă în ele imaginea istoriei concepută ca un perpetuu conflict. De unde o anumită selecție a temelor, predilecția pentru epocile agitate de mari conflicte, pentru epocile de criză (ca husitismul, epoca contrareforme sau a renașterii naționale). Primul roman al lui Jirásek, de exemplu, *Familia Skalák* (*Skaláci*) are în centrul lui marea răscoală țărănească din 1775, de pe domeniul contelui Piccolomini din Náchod, un alt roman *Zi de sîrbătoare* (*Slavný den*) se ocupă de începuturile mișcării husite și de principalele momente ale desfășurării ei, începînd cu revolta sărăcimii din Praga și sfîrșind cu bătălia (triumfală pentru husiți) de pe muntele Vitkov, iar *Sfîrșitul și începutul* (*Konec a počátek*), continuînd acțiunea din *Zi de sîrbătoare*, înfățișează procesul de destrămare a mișcării taborite și apariția „unității frățești”, formă nouă, religioasă, îmbrăcată de ideile husite la sfîrșitul secolului al XV-lea.

Cel dintîi roman al lui Jirásek, *Familia Skalák* (1875), are un dublu conflict, primul cu caracter politic-social (răscoala iobagilor din 1775), celălalt o intrigă romantică barocă, complăcîndu-se în antiteze și lovituri de teatru, cultivînd situația extremă și pitorescul caracterologic. Dar, cu toate aceste elemente romantice, Jirásek, clasic prin structură și în bună parte și prin formație, și-a păstrat în linii mari permanent simțul măsurii, al limitei, cultivînd verosimilitatea și stringența cauzală a faptelor, aplicînd intuitiv marile principii clasice de respectare a naturii morale și a adevărului, avînd dublul scop de a instrui și de a delecta prin opere morale și educative dominate atît de valori generale, cît și de altele particulare (specifice naționale). Efortul principal al tînărului scriitor (23 de ani) se îndreaptă în acest roman spre împletirea datelor istorice cu destinele individuale ale eroilor. Pe fundalul răscoalei țărănești — a cărei dezlănțuire, amplificare și sfîrșit domină cartea — se desfășoară romantica idilă dintre doi tineri țărani: Jiřík Skalák și Lidka, ființe venuste

și pure împiedicate să se realizeze erotic de intervențiile nefaste ale ușuraticului și trufașului conte de Piccolomini, pe al cărui domeniu (Náchod) cei doi erau iobagi. Încercînd s-o seducă pe Lidka, dar izbindu-se de împotrivirea fermă a iubitului fetei, Piccolomini se răzbună, persecutînd și pînă la urmă distrugînd familia tînărului paria, care cutezase să i se opună. Jiřík împreună cu tatăl și bunicul său, sînt siliți să fugă din ținutul natal și să se ascundă prin păduri. Hărțuiți, permanent amenințați să fie prinși și osîndiți, ei devin rebeli. Singurul gînd pentru care mai trăiesc e cel al răzbunării. Mai întîi pe cont propriu. Tatăl lui Jiřík — Mikuláš — încercînd să-l omoare pe Piccolomini, e prins și spînzurat. Continuarea vendetei revine fiului său, Jiří, care, pentru a putea acționa în voie, se preface nebun. Soarta nedreaptă a familiei Skalák va constitui elementul care va cataliza nemulțumirile pînă atunci mocnite ale iobagilor. Interesul cărții constă în primul rînd în faptul că e unul din puținele romane din literatura cehă a acestei epoci care încearcă să dea o motivare socială evenimentelor descrise (răscoalei). Împrejurarea e cu atît mai semnificativă, cu cît are loc într-o perioadă în care explicarea fantezist-romantată a faptelor era încă la modă în epica istorică. *Familia Skalák* face parte din acele romane sociale în care omul concret și sensul obiectiv al dezvoltării stau permanent în cumpănă, într-un echilibru labil, mereu frînt și mereu reînnoit. În multe episoade situația de interes colectiv — răscoala — absoarbe total resursele individuale, aducînd în prim plan psihologia colectivă. Socialul copleșește în astfel de momente individualul. Spre deosebire de alți romantici (Sienkiewicz, de exemplu) care, înclinați exagerat spre hiperbolizare, nu reușesc întotdeauna să intuiască sensul real al evenimentelor, Jirásek, la care înflăcărarea romantică se imbină, așa cum aminteam anterior, cu o luciditate și cu un spirit de analiză clasic, sesizează ponderea reală a factorilor implicați în conflict, reușind să discearnă șansele de victorie ale fiecăruia.

Astfel, în prezentarea momentelor de pregătire și desfășurare a răscoalei, autorul sugerează permanent caracterul anarhic al mișcării — imposibilitatea triumfului ei. Deși se apropie de lumea satului cu voința demistificării și adevărului deplin, încercînd să discrediteze viziunea simplificatoare și decorativismul și să păstreze o absolută obiectivitate în prezentarea faptelor, nota de lirism simpatetic care-i înconjură plămuirile imprimă un ton rapsodic și pe alocuri patetic narațiunii :

„Stăteam — spune povestitorul-autor în finalul cărții, părăsind secolul al XVIII-lea și revenind în prezent — în balconul castelului din Náchod... Dedesubtul meu foșneau întristați mesteceni cu tulpini negre-albăstrui sau argintii. Am străbătut primele săli și coridoare vaste ale istoricului castel: mintea mi-a fost de îndată asaltată de întîmplările care se petrecuseră cîndva aici, de legendele înconjurînd străvechea construcție cu nimbul poeziei. În fața ochilor mi se întindea acum frumosul ținut montan... În vale și pe coastă muneau țărani, cu argații lor. Cei de acum lucrează liberi pentru sine și abia de știu ce-au avut de îndurat strămoșii lor... Sufletul meu a fost mișcat de suferința țăranului — i-am văzut sărăcia și truda, acolo la acea reședință nobiliară am auzit suspinele lui

dureroase. E o imagine cenușie, în culori triste, dar pe fundalul acesta întunecat se reflectă cu atît mai luminoasă ideea clară a libertății. Lupta pentru drepturile omului, apărarea celui chinuit în fața tiranului.

O sută de ani ! Strămoșii au îndurat, urmașilor le e mai ușor. Dar nici ei nu sînt liberi de orice îndatorire față de popor. Trebuie să fie sămînța și forța lui. Să și-o amintească veșnic !¹⁵.

În relevarea zonelor de umanitate, de înțelepciune, de frumusețe etică din sufletul țaranului, Jirásek dă dovadă de o intuiție incontestabilă, ferindu-se să absolutizeze în sens idilic sau naturalist. Scenele de violență alternează cu cele tandre și sentimentale. Nu lipsesc momentele de umanitate potențială și uneori manifestă : ca în secvența morții bătrînului Skalák sau a spînzurării tatălui lui Jiřík. Nu e nimic în acest roman din nepăsarea crudă în fața morții sau din acel egoism nemăsurat, jignitor pentru condiția umană, atribuit sufletelor simple. Condițiile mizere de viață în care trăiesc iobagii nu le anulează resursele de înțelegere și omenie. Acestea ies la iveală mai ales în timpul răscoalei. Țăranii, deși înfuriați, nu ucid gratuit, și episodul crutării soției și copiilor vătăfului detestat sau al eliberării prințului Piccolomini după semnarea patentului de desființare a iobăgiei sînt concludente în acest sens. În comparație cu diversitatea de nuanță și realismul de substanță de care dă dovadă scriitorul în analiza psihologiei colective, eroii principali ai cărții : Jiřík, Lidka, Piccolomini, vătăful, sînt mult mai schematic, mai romantic tratați. Aceste personaje reprezintă formule închise, structurate pe una sau două trăsături caracterologice, fără posibilitatea evoluției, a transformării. Jiřík e întruchiparea voinței de a răzbuna nedreptatea, Lidka e un grațios simbol al constanței și dăruirii totale în iubire, vătăful, tipul clasic al asupritorului odios, după cum Piccolomini e prototipul nobilului infatuat, tiranic și afemeiat. Și la Jirásek, ca și la Scott sau la alți romancieri, există discrepanța (pe care o sesiza cîndva Stendhal) dintre istoricitatea ambianței (reconstituită realist) și anacronismul, atemporalitatea unora dintre caractere. Convenționali și romantici, cu o psihologie sumară, acești eroi se află mai mult la polul pitorescului, decît la cel al istoricității și veracității psihologice. Jirásek încearcă să-și individualizeze eroii folosind culoarea locală (costumație, interioare, peisaj ș.a.). Ceea ce nu reușește să le dea este o psihologie convingătoare, rezultată din condițiile sociale și istorice, singura care le-ar fi putut conferi o identitate fermă. În Jiřík, cu tot specificul de un anumit tip (rural ceh) care-l caracterizează („Pe treptele de piatră din fața ușii colibeii stătea un tînăr cam de vreo 18 ani. Pe genunchi avea un țambal, spre care se înclinase, ca și cum l-ar fi cercetat cu atenție. . . . Fața îi era slabă și smolită, de sub pălăria tivită cu blană neagră de miel se vedeau șuvițele întunecate ale părului, retezate scurt pe ceafă. Era îmbrăcat într-un costum simplu și sărăcăcios ; avea o haină dintr-un postav grosolan, cîrpită pe alocuri, de o culoare indecisă, pantaloni scurți din pinză groasă nealbită și o cămașă aspră desfăcută la

¹⁵ Alois Jirásek, *Skaláci*, Praga, 1954, p. 216.

git; picioarele îi erau goale" etc¹⁶), se recunoaște cu ușurință eroul romantic dintotdeauna: curajos, sensibil la suferință, gata să ajute unde poate, îndrăgostit de o ființă pură, eroul romantic rămas — fie că se numește Ivanhoe, Hernani, D'Artagnan sau Răzvan — egal cu sine însuși, intru-chipare a idealurilor generoase ale epocii romantice, proiectate în alte vremuri.

Dacă în *Familia Skalák* socialul joacă într-adevăr un rol fundamental, dominînd de cele mai multe ori destinele individuale ale eroilor, într-un alt roman de tinerețe, ca, de pildă, cel intitulat *La curtea ducală* (*Na dvoře vévodském*), 1877, elementul social se estompează, devenind doar fundalul pe care se va desfășura intriga romantică. Acțiunea cărții se petrece tot pe domeniul Náchod (de astă dată însă la curtea ducală), la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Timpurile sînt, în parte, altele. Este epoca rococoului, cu peruci albe, cu jabouri de dantelă, cu spectacole de operă de Mozart și cu versuri galante după tipicul regenței franceze. Înflorește încrederea în progresul și supremația inteligenței și științei. Pentru mișcarea națională a secolului al XVIII-lea, care se opunea principal servituii umane de orice fel, problema țărănimii nu mai era o problemă strict limitată la această categorie socială, ci devenise o chestiune privind progresul, onoarea și stima întregii omeniri. Din această cauză, tabăra celor care se bat pentru libertatea țaranului s-a lărgit — lupta nu mai e disperată și fără șanse. Noul stăpîn al castelului din Náchod, ducele Peter von Kurland, e un om cultivat, sensibil, inteligent, care, deși german, e înclinat să-și ajute șerbii cehi, ba chiar să le redea libertatea. Fiind însă o fire slabă, ușor influențabilă, e dominat de capricioasa, egoista, cocheta și voluntara lui soție, Ana Karolina, care, preocupată exclusiv de capriciile ei erotice, e refractară oricărui gest umanitar „gratuit”. Eroul principal al romanului, tînărul intelectual ceh Antonín Hlasivec, reușește să pătrundă în incinta — pînă nu de mult inexpugnabilă — a castelului Náchod cu intenția și curajul de a lupta pentru drepturile conaționalilor săi. Ajuns secretarul intim al ducelui, încearcă — înfruntînd intrigile taberei adverse, reprezentată de ducesă, de aventurierul fără scrupule Arnoldi și de administratorul domeniului — să-l convingă pe von Kurland să ușureze soarta țaranilor săi, ba chiar să desființeze iobăgia pe teritoriile ce-i aparțineau. Metoda romantică se recunoaște cu ușurință în romanescul intrigilor și în modul de tratare a motivelor erotice, de exemplu. Cuplurile de îndrăgostiți sînt structurate pe criteriul bine cunoscut al antinomiei. De o parte, idila eterată dintre Hlasivec și frumoasa Eliška, avînd, evident, toată simpatia autorului, de cealaltă parte aventura galantă și superficială dintre ducesă și intrigantul Arnoldi, de care — spre o potențare superioară a conflictului — e îndrăgostită pasionat și Johanka, fiica mai mică a ducesei. Quiproquo-ul, jocul coincidențelor, a căror convergență voită e ușor sesizabilă, răpirile, travestiul, toate procedeele de recuzită romantică folosite de Jirásek pentru crearea suspensului dramatic lasă impresia de artificios, de complicare voită, manieristă, a acțiunii. Parti-pris-ul senti-

¹⁶ Alois Jirásek, *Skaldci*, p. 59.

mental și moralizator al autorului separă net lumina de umbră. Jirásek n-are simțul nuanțelor, al semitonurilor, n-are simțul sugestiei. El duce totul pînă la ultima consecință. O providență artistică și etică pare a conduce narațiunea, îndreptînd-o spre un sfîrșit justițiar inexorabil. Cei răi (Arnoldi, ducesa, administratorul) sînt pedepsiți, cei buni (Hlasivec, Eliška ș.a.) dimpotrivă. De aici, o simetrie schematică și artificială a romanului, o optică de teatru asupra lucrurilor, legitimă sau în planul unui adevăr sumar și superficial, sau în cel al unei tehnici artistice care constă în sublinierea convenționalului acțiunii și în acceptarea conștientă a rolului artificialului în producerea unei iluzii care nu va fi niciodată completă. Viu și colorat, captivant în ansamblu și ingenios în episoadele din care se alcătuieste, romanul impresionează în special prin multitudinea personajelor, integrate armonios acțiunii. Jirásek nu e un psiholog penetrant, nu încearcă să izoleze și să cîntărească elementele care se amestecă inefabil într-o atitudine, într-o decizie etc. Personajele lui sînt solid construite interior. De obicei, el epuizează dintr-o singură trăsătură personalitatea care-l interesează, îi conturează fizionomia ferm. Apoi, odată animată, o lasă să activeze pe linia trasată la început. Această identitate imuabilă a temperamentului personajelor constituie apoi, pe parcursul acțiunii, resortul unic al actelor lor, particulare sau sociale, făcîndu-le în același timp previzibile reacțiile, iar pe un plan mai larg făcînd previzibilă chiar intriga. Simpatia deosebită a autorului merge spre oamenii mărunti: țărani, intelectuali de origine modestă (cum a fost Jirásek însuși), mica burghezie. Învățătorul Podhajský (cu bonomia și pasiunea lui sinceră pentru muzică), vorbărețul lui soție, fiica lor, frumoasa Mařenka, Josífek, timidul și neîndemineaticul ajutor al învățătorului, sînt personajele cele mai simpatice și mai pitorești ale cărții. Esența lor e populară. Umorel care le învăluie are o tentă de cordialitate amuzantă.

Jirásek folosește mult în caracterizarea personajelor sale, alături de acțiune și dialog (amîndouă abundente), descrierea. Scriitorul ceh e înzestrat cu calități picturale deosebite, atît în înfățișarea eroilor, cit și în zugrăvirea de veșminte fanteziste, de interioare somptuoase, sau doar pitoresc modeste, de peisaje dintre cele mai variate. Se poate chiar afirma că psihologia lui cea mai profundă constă în descriere, într-un simț al mediului de esență poetică ce definește mai bine ca orice analiză psihologică sufletele. Astfel de descrieri, trădînd imaginația vizuală și înclinația pentru linii apăsate a scriitorului, sînt numeroase și în romanul *La curtea ducală*. Iată, de pildă, un grațios interior rococo: „Budoarul plăcut și intim al doamnei ducese. Pe tavan, scenele mitologice înfățișînd aventurile frumoasei Dafne străluceau în culori vii. Pe pereți scînteiau oglinzi de cristal în rame scumpe, bogat aurite, iar draperiile grele de mătase roz-pal îndulceau lumina care pătrundea prin cele două ferestre înalte. Pernele moi, îmbrăcate într-un material scump de culoare roz, de pe canapeaua cu picioare aurite ademeneau la odihnă plăcută, ca și fotoliile superbe și confortabile. Cornișa de deasupra căminului de marmură era plină de bibelouri. Străluceau pe ea statuete, vase și alte mărunțisuri din porțelan de China și de Meissen veritabil, străvechi cupe

de sticlă colorată, iar deasupra tuturor se înălța un ceas cu cadranul de aur, cu colonete de alabastru și statuete alegorice din același material. Aerul budoarului era plăcut înmiresmat. Stînd pe canapea, ducea decupa cu niște foarfeci strălucitoare figurine, de care era mare amatoare. În fața ei, pe un taburet, Arnoldi citea dintr-o carte elegant legată. Lectura o amuza pe ducesă, căci adesea, după ce decupa cîte o figurină, își lăsa mîinile în poală și privea fix la fermecătorul lector. Nu era de mirare. Versurile franțuzești impecabil rostite de acel glas frumos răsunaau plăcut în fermecătoarea încăpere¹⁷.

De altfel, rococoul e epoca preferată a debutului lui Jirásek. Fantazia lui se mișcă dezinvolt prin vechi parcuri princiare, cu alei canonic aranjate, cu pavilioane ascunse, în care se perindă ca într-un ireal și grațios balet mecanic cavaleri cu peruci, cu săbii și tricornuri, în costume de catifea somptuos ornamentate, nobile doamne travestite în păstorite împărțind zîmbete și priviri tainice pline de cochetărie. Farmecul delicat, ușor desuet al acestei epoci, eleganța rafinată a ambianței, idilele grațioase cu îndrăgostiți timizi și „decenti” conveneau lirismului, firii visătoare și pudice a scriitorului, care n-a excelat niciodată în înfățișarea iubirii senzoriale, tiranice, a geloziei, a momentelor erotice paroxistice.

Chiar în romanele ulterioare (*Vcizich službách*, 1883, *Psohlavci*, 1884, *Skály*, 1886, *Mezi proudy*, 1887—1890, *Proti všem*, 1893, *Bratrstvo*, 1899—1908, *Husitský král*, 1916, *Temno*, 1913—1915), evocînd evi timpurii, de felonie și cruzime, colcăind de cupidități, masacre, incendii, trădări, viclenii și omoruri (secolele XIV, XV, XVI, XVII), dinamica erotică a eroilor lui Jirásek rămîne la fel de cumpătată și spiritualizată — și, într-un fel, de devitalizată și convențională — ca și a frumoaselor și galanților din saloanele „empire” de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea.

Treptat, aprofundîndu-și studiile de istorie și pătrunzînd tot mai adînc pe firul acesteia, Jirásek se simte fascinat de epoci mai îndepărtate în timp, tenebroase, dificil de reconstituit. Lucrările lui V.V. Tomek și Sedláček (doi istorici cehi de prestigiu), precum și lecturile din Aeneas Silvius (*De viris illustribus*), din Michal Beheim, din cronicarul polonez Długosz și din *Chronica Hungarorum* a lui Thurocz i-au furnizat datele minuțioaselor reconstituiri pe care le va întreprinde. Se observă în noile romane tendința de echilibrare între latura istorică și partea de ficțiune pură. Accentul, care în primele cărți înclina spre a doua componentă, începe să se deplaseze în sens opus, scriitorul acordînd mult mai multă atenție reconstituirii veridice și minuțioase a ambianței istorice decît pînă acum. Verismul acesta istoric se bazează în mare măsură pe arta folosirii „detaliului documentar”, a datelor cultural-istorice, a căror savantă incrustare în acțiunea propriu-zisă face posibil saltul existențial în revolut. Descrierea plină de amănunte tehnice de specialitate a carelor de luptă husită e concludentă în acest sens :

„Vizitiul cu coiful pe cap și cu scutul în mîna stîngă sîrise în șaua ultimului cal din prima pereche înhămată la car; celălalt, înlocuitorul

¹⁷ Alois Jirásek, *Na dvce vevodském*, Praga, 1958, p. 78.

lui în caz de accident, se urcă primul în car, unde înfipse drapelul alb cu cele două săbii negre încrucișate, pe care tocmai îl primise de la Romēnec. După el se mai urcară patru scutieri, fiecare cu câte o uriașă pavăză, alungită, din lemn, care le ajungea pînă la piept și care avea pictată pe ea blazonul cavalerilor din Mečkvo, iar pe margine, de jur împrejur, o frumoasă sentință. După scutieri, pușcașii cu coifuri și arbalete. Ceilalți bărbați, cu capetele descoperite, înarmați cu arbalete și sulife, cu săbii la șold, se încolonau lîngă care. Lor li se adăugară doi tineri fluietari în haine de piele, cu berete la care atîrnau buchete mari de flori pestrițe și viu colorate, care tremurau ușor în adierea vîntului de dimineață¹⁸.

La fel de documentat e Jirásek și în materie de costume militare sau civile. Sarazinii din garda lui Josef al II-lea aveau pe cap „căciuli roșii asemănătoare unor săculețe, tivite cu blană, peste umeri o manta tot roșie, iar sub ea dolmanul albastru. O pușcă lungă atîrnată peste spate li se zărea deasupra capului, de briul lat aveau agățate 2 archebuze ferecate, un pumnal strălucitor, iar pe șold le zăngănea o sabie scurtă, încovoiată¹⁹”.

Detaliul cultural-istoric domină suveran arta narativă a lui Jirásek, fiind, așa cum spuneam, condiția *sine qua non* a verismului său istoric. Cînd descrie, de exemplu, o inflație (vol. IV, *F.L. Věk*), merge cu precizia pînă la a înregistra fluctuațiile prețurilor la diferite mărfuri: „Brutarii nu mai coceau lipii de 6 și 12 creițari — ci numai de 48 sau 24 creițari. Iar cea de 24 creițari cîntărea doar o livră”. Iar mai departe, dă informații asupra prețului încălțărilor femeiești: „niște opincuțe pocite care abia se țineau pe picior costau 5 galbeni perechea”, iar prețul pantofilor bărbătești varia de la 18 pînă la 20—30 de galbeni.

Acumularea detaliilor²⁰, sedimentarea lor dă naștere unui relief epic viguros, colorează narațiunea, făcînd breșe în abstractul datelor istorice.

Jirásek e, din punct de vedere literar, un constructor sau, mai bine zis, un reconstructor. Toate operele lui sînt create și susținute de o fantzie pe care aș numi-o reconstructivă, care învie și clădește pe baza unei mulțimi de „petits faits” extrase din cronici, din documente, din opere de specialitate. Romanele lui Jirásek nu se bazează pe observație (ca cele ale lui Tolstoi, de exemplu). În pofida pitorescului personajelor sale, scriitorul ceh e un observator realist mediocru, care vede imprecis, fără acuitate, bucurie sau agresivitate vizuală. Toate caracteristicile individuale, nuanțele, semetonurile, tot ce alcătuiește viața adevărată a unui om, îi scapă. În opera lui, individul e slab realizat ca unicat. Îl interesează în schimb alcătuirile gregare, reprezentanții unor neamuri și clase întregi, care duc o viață nediferențiată — fiind mai degrabă funcții sociale decît ființe singulare reflectîndu-se în mediul lor și conturîndu-se pe el clar ca pe un fundal. După părerea lui Jirásek, romanul istoric

¹⁸ Alois Jirásek, *Čechy hrdinské*, vol. II, Praga, 1955, p. 203.

¹⁹ Al. Jirásek, *Spisy*, X, Praga, 1927—1933, p. 86.

²⁰ Al. Tuček, *Cu detaliul lucrează, cu detaliul învinge*, în Alois Jirásek, Praga, 1901, p. 42.

trebuia să se alcătuiască din întâmplările reale ale vieții diferitelor personalități care au fost, din intrigi și conflicte reconstituite riguros pe baza unei documentări științifice conștiincioase. Sarcina propriu-zisă a artistului ar consta, în aceste condiții, în a înlănțui cauzal fenomenele prezentate, în a le da o haină stilistică adecvată și, în special, în a umple spațiile albe cu o fabulație verosimilă, concordantă cu sensul general al întâmplărilor atestate documentar. Scriitorului, cum se vede, i-a lipsit intuiția adevărului artistic, care nu se subordonează celui istoric, ci îl include doar ca realitate socială, ca bază de pornire.

Cu toate că a încercat o zugrăvire exclusiv realistă a trecutului, deși s-a proclamat și teoretic, în repetate rânduri, adept al realismului artistic, cultivând obiectivitatea și corelația cauzală a faptelor ca principii fundamentale ale artei lui literare, deși, prin structură și formație intelectuală, era mai degrabă clasic decât romantic, totuși perspectiva generală a romanelor și cronicilor lui rămâne, paradoxal, una preponderent romantică. Răceala obiectivă, concordantă poate, în alte împrejurări, cu resoriturile adinci ale firii sale, era incompatibilă cu temperatura morală a epocii în care a trăit. Jirásek și-a făcut o datorie din a sprijini prin arta sa lupta de eliberare națională și socială a compatrioților. În nuvela *Na Ostrově* (*În insulă*, 1888), concepută programatic, el pune în gura unuia din personaje propria sa concepție asupra romanului istoric: „... atîta timp cît romanul istoric va ști să se conformeze progresului științei și artei, și mai ales atîta timp cît va respecta adevărul întreg, fără a uita bineînțeles latura artistică — el își va justifica existența și se va menține în pofida tu turor atacurilor. Și pe urmă, pentru noi cehii, e indispensabil să ne amintim în permanență de trecutul nostru.

Aceasta ne dă vigoare, ne fortifică. . . Și dacă cineva se plictisește, cu atît mai rău, înșă sute de inimi își iau de aici căldura și flacăra. Există în el multă tendință, care adesea e prejudiciabilă artei, e adevărat. Dar noi sîntem în război și ne războim pe viață și pe moarte. Și viața națiunii trece înaintea tuturor: totul trebuie să ia parte la luptă, inclusiv arta”²¹.

Desigur, în cazul lui Jirásek nu mai e vorba de patriotismul îngust, grandilocvent, de elocvență facilă și de tonul plîngăreț al unui V. Beneš Třebizský, Prokop Chocholoušek sau V. K. Klicpera (predecesorii lui în tradiția romanului istoric național). Autorul nu mai intervine direct în narațiune, nu se mai adresează cititorilor apostrofîndu-și unii eroi, înduioșîndu-se de soarta altora, nu-și mai pierde calmul necesar povestirii. Cu toate acestea, sub maniera aparent impersonală, sub impasibilitatea naratorului ce se vrea obiectiv, palpită permanent iubirea pentru ai săi. Există la Jirásek, ca și la polonezul Sienkiewicz, la maghiarul Gárdonyi, sau la croatul Kumčić, aceeași concepție istorică constînd în folosirea eroismului și exemplului trecutului în studiul problemelor contemporane.

„Îmbărbătarea inimilor”, deviza lui Sienkiewicz, e valabilă atît pentru Jirásek, cît și pentru ceilalți romancieri amintiți. În epoca în care

²¹ Alois Jirásek, *Na ostrově*, Apud K. Jellinek, *Histoire de la littérature tchèque de 1550 à 1890*, Paris, 1935, p. 162.

au trăit acești scriitori, Europa centrală și răsăriteană era un conglomerat eterogen de naționalități. Era o epocă de suspiciune, care nu cunoștea conviețuirea pașnică a popoarelor. Toți acești scriitori au, desigur, conștiința că națiunea lor coexistă alături de alte neamuri în cadrul aceluiași teritoriu. Jirásek n-are aproape nici un roman asupra Boemiei unde să nu apară problema locuitorilor nemți, a germanizării cehilor, a pericolului deznaționalizării, la Sienkiewicz apare simbioza polonezilor cu ucrainenii, lituanienii, germanii, iar Gárdonyi, în romanul *Stelele Egerului*, pomenește de relațiile conaționalilor săi cu polonezii, cu românii, cu sirbii etc.

Dar, ca urmare a concepției sale naționaliste asupra istoriei scriitorul epocii e adinc convins de supremația poporului său față de celelalte cu care acesta coexistă și pe care le consideră intruse, inferioare și ca atare ușor de asimilat. Eroul național polonez, pan Wołodyjowski, numără printre strămoși un ungur păgîn de la curtea lui Atila, care, creștinîndu-se, va pătrunde mai tîrziu în rîndul șleahiticilor polonezi. Discernînd pînă la urmă adevărul, atît scoțianul Hassling-Ketling, cit și francezul De Lorche (venit să lupte împotriva polonezilor, alături de cruciați) vor îmbrățișa cauza poloneză.

Și la Jirásek se întîlnesc cazuri de străini asimilați, deveniți apoi fervenți patrioți. Franțuzoaica Pauline Butteau, doctorul Held, preotul Ziegler (din romanul-cronică *F. L. Věk*) sînt doar cîteva exemple.

La Gárdonyi, soldații din Eger speră să salveze fortăreața pentru că „Egerul nu-i apărât nici de spanioli, nici de germani, nici de cehi”. „Am încredere în singele maghiar”²², declară unul din căpitani în fața soldaților. Acest singe maghiar și „adevărul maghiar” fac să fie asimilat un turc prin căsătoria cu o unguroaică etc.

Această concepție asupra propriei națiuni e mai ușor sesizabilă la amintirile scriitorilor privită comparativ cu felul cum e înfățișată națiunea cealaltă, contra căreia cehii, polonezii sau maghiarii autorului au de luptat pentru a-și cuceri sau apăra libertatea. Grație metodei romantice a antitezei, a folosirii efectelor contrastante, reprezentanții taberei adverse sînt întotdeauna brutali, rău intenționați, demni de disprețuit. E adevărat că foarte rar se poate întîlni la Jirásek cîte un german cumsecade (ca von Kurland din *La curtea ducală*) sau la Gárdonyi, de exemplu, unul din puținii tătari rămași în viață se va pocăi și va deveni călugăr. Pentru acești scriitori, cauza națiunii și morala sînt identice; ca urmare, cel care aparține națiunii scriitorului nu poate fi decît un om cumsecade, cînstit, pentru că luptă pentru idealurile acesteia. Chiar evoluția intelectuală și etică a eroului e motivată prin această exaltare a moralului național. Gárdonyi o exprimă cel mai concludent prin dialogul a două personaje (Gergő și Tulipán) în romanul *Stelele Egerului*: „— Ce e mai bine să fii, ungur sau turc?” — Sînt nebuni toți cei care nu sînt unguri”. La Sienkiewicz și Jirásek astfel de declarații exprese nu apar, dar prezentarea faptelor duce implicit la aceleași concluzii. Conform acestei concepții morale asupra

²² L. Sziklay, *Le roman historique au tournant du siècle*, în „Studia Slavice Hung.”, XIV, 1968, p. 375.

elementului național, eroul trebuie să facă sacrificii pentru patria sa, la fel cum aceasta, la rîndul ei, face sacrificii pentru o idee, pentru Europa, pentru umanitate. Polonia e cauza conflictului între Est și Vest, ea singură, „de secole, ridică baricada credincioșilor profetului pentru a apăra celelalte regiuni ale lumii”. Același spirit de sacrificiu se întilnește și la cehii lui Jirásek, ei singuri trebuind să lupte „contra obscurității și pentru adevărata credință”. La Gárdonyi, Dubó și Mekczey, cei doi căpitani din Eger declară după victoria ungarilor, la care contribuiseră: „Am făcut ce-a trebuit. Altfel nu se putea”. Există în această atitudine și o nuanță tragică: sentimentul de a fi abandonat, lăsat în seama propriilor tale forțe. Sobieski (în *Potopul* lui Sienkiewicz) rămîne singur cu o mină de soldați în fața imensității armiei sultanului. Zbaraž, Czechochowa, Kamieniec sînt insule pierdute în mijlocul revărsării dușmanului, la fel ca Táborul din *Împotriva tuturor* al lui Jirásek sau Egerul din *Stelele Egerului* de Gárdonyi. „Noi singuri apărăm adevărul Domnului”, spune Žbyněk din Bockova Zdenei în romanul *Proti všem*.

Într-un alt roman al său (*În serviciul străinătății — V cizích službách*, 1883), evocînd bătălia de la Schömberg (1504), Jirásek pune în gura lui Libák, șeful micii armii cehești nevoită, în urma trădării nemților, să lupte cu un adversar mult mai puternic, următoarele cuvinte concludente pentru romantismul concepției sale istorice:

„Dragi prieteni, cavaleri, orășeni, frățească adunare! Dușmanu stă în fața voastră și în curînd va începe lupta. Știți trădarea care ne-a lovit la ea. Așa s-au purtat nemții și nevrednicii noștri concetățeni. Dar noi am rămas credincioși landgrafului, pe care ei l-au trădat ... Și acum stăstăzi pentru această trădare! Luptați-vă bărbătește — să le arătăm că sintem adevărata frăție cehească, că știm să ne batem ca toți compatrioți noștri și ca strămoșii noștri de glorioasă amintire. Nu-i nimic că dușmanul e mai numeros... Știți că în timpul lui Žižka o mină de cehi au zdrobit toată oștirea germană... Și acum să ingenunchem și să ne rugăm domnului să ne ajute să învingem. Și, cu voia lui, așa se va întimpla”²³. Și narațiunea continuă cu scena rugăciunii: „Războinicul, sălbaticul strigăt care tremura pe buzele fiecăruia se preschimbă într-un cîntec înflăcărat. Trei mii de mercenari, ingenunchind, începură să cînte străvechiul cîntec. «Doamne miluiește-ne» răsuna deasupra oastei răspîndite pe costițe, deasupra carelor și dincolo de ele, deasupra întregii tabere, și acea melodie solemnă răsuna puternic prin văzduhul luminos, pînă departe în zări. În acea clipă apăru pe carul de război, alături de stîndardul alb care flutura, un preot într-o sutană neagră, cu potirul husit în mină. Ridicînd în sus strălucitorul vas sfințit, binecuvîntă cu el întreaga oștire de dinaintea carelor, de pe ele și de dincolo de zidul lor întărit”.

Cauza națiunii și morala sînt — cum spuneam — identice la acești scriitori și religia e cea care joacă rolul decisiv în această apropiere. Jirásek — cum se vede și din citatul dat — e protestant convins. Mișcarea husită îi apare ca apogeu al evoluției naționale — ea e identificată cu însăși

²³ Alois Jirásek, *Čechy hrdinské*, Praga, 1958, p. 220.

națiunea cehă, cu ce avea aceasta mai specific și mai nobil. Înfruntarea protestantismului cu catolicismul e înfățișată în tot dramatismul ei în romanul *Temno* („Întunericul”, 1915), pe fundalul unei Cehii letargice, bîntuite de eresuri și misticism. Cartea — una din cele mai bune ale lui Jirásek, chintesență a mijloacelor lui epice — evocă Praga și provincia cehă la începutul domniei lui Carol al VI-lea, în momentul cînd contra-reforma victorioasă își încununa triumful prin canonizarea unui nou sfînt, Jan Nepomucký (1729), menită să șteargă din suflul cehilor amintirea și regretul lui Jan Hus, să înlocuiască protestantismul prin catolicism. (Epoca de umilire și persecuție care a urmat bătăliei de la Muntele Alb (1620) îl preocupa de mult pe Jirásek, care o folosisese în romanele de tînețe *Capete de cîini* (1884) și *Stîncile* (1886)). Un secol de persecuție politică și religioasă nu putea rămîne fără rezultat : Boemia întreagă părea să fi reintrat supusă în sinul bisericii catolice. Cu toate acestea, zelul fanatic al iezuiților nu slăbea de loc — rămăseseră încă (în special, în jurul frontierei de N—E a țării) protestanți clandestini, care ascundeau cu pietate vechi cărți cehe proscrise, eretici mai existau chiar în împrejurimile Pragăi. Emigranții cehi, al căror sediu era la Zittau în Saxonia, nu conteneau să trimită emisari, „predicatori” pentru a-i încuraja pe frații rămași în țară, în „captivitate egipteană”, pentru a-i îndemna să emigreze, la rîndul lor. Subiectul romanului *Întunericul* e tocmai această luptă dusă de iezuiți contra a ceea ce mai subzista din erezia cehă. Simpatia autorului e vizibil de partea celor rămași, cu toată persecuția, fideli tradiției și religiei stră-moșești. Duiosă solitudine cu care-i însoțește în toate împrejurările, tonul simpatetic (chiar elegiac) cu care e făcut comentariul, o probează cu evidență. Cu toate acestea, năzuința lui Jirásek de imparțialitate și obiectivitate istorică se face simțită în felul în care sînt înfățișați părinții iezuiți. Scriitorul se ferește să-i simplifice, să-i prezinte caricat sau derizoriu. El încearcă să descopere resorturile cele mai ascunse ale ascetismului senzual și pasionat, ale fanatismului lor sălbatic. Portretele lui pater Koniáš și pater Firmus, sumbre, dar grandioase, amintesc de severitatea și exaltarea mistică a canonicilor și sfinților pictați de un Zurbaran, Ribera sau El Greco. Romanul *Temno* reprezintă apogeul tehnicii jirasciene alb-negru de caracterizare a personajelor. Încercînd să renunțe la culorile pure și tari folosite pînă acum și să-și nuanțeze paleta psihologică, Jirásek realizează o adevărată performanță în diversificarea nuanțelor de negru, în special. Iată-l pe pater Koniáš cu crucifixul în mînă și cu uriașul lanț de fier de git, evocînd în fața poporului înspăimîntat (din Dobruška) ororile infernului : „Norii, care se înălțaseră mai sus, se îngrămădeau, se alungau și se contopeau în uriașe pete întunecate. Vîntul se întetise. Post-avul roșu de pe amvon se zbătea, șuvițe încălceite de păr fluturau deasupra frunții palide a lui Koniáš, tremurau deasupra capului său tocmai în momentul cînd descria chinurile înfiorătoare ale iadului, ca și cînd s-ar fi zburlit de groază. Jos, mulțimea, peste care amurgul prevestitor de furtună se întetise, era cuprinsă de o panică mută — iar în momentul în care, pe neașteptate, fulgeră, se putea observa că o neliniște și o agitație înspăimîntată cuprinsese toată acea masă de oameni. Se închinău îngroziți, iar cînd

deasupra lor tună glasul lui P. Koniáš : «Închinați-vă și înfricoșați-vă de trimisul lui Dumnezeu, de acest unic fulger. Dar ce e focul fulgerului față de focul infernului și ce e bubuiatul trăsnetului față de furtuna iadului? », atunci, în liniștea apăsătoare și înspăimântată, răsună tipătul ascuțit și înfricoșat al unei femei, un vaiet și imediat un plîns desperat, convulsiv. Îngrămădeala din jurul femeii înspăimîntate se răspîndi de acolo în toată mulțimea, ca un val brusc stîrnit”²⁴.

Grație unei intrigii abil conduse, autorul are posibilitatea să-și introducă lectorul în mediul micii nobilimi de țară, să-l facă să asiste la adunări nocturne, secrete, ale protestanților, în păduri, în vile din jurul capitalei sau chiar la Praga, îi prezintă o lume întreagă de oameni mărunți, lachei, servitori, meșteșugari, viticultori, îl îndrumă pe coridoarele colegiului iezuiților, îl face să asiste la predicile acestora.

În acest roman, consacrat problemei religioase, intriga erotică joacă un rol secundar. Iubirea Helenei, fiica unui eretic, pentru fiul unui catolic bogat din Praga (Jiří Březina), ce fusese destinat bisericii, iubire timidă, lucrată în nuanțe suave, sfîrșește în renunțare. Romanul se termină prin descrierea fastuoaselor serbări date în cinstea canonizării lui Jan Nepomucký, la Praga, redevinită, cum exclamă jubilînd unul din iezuiți, „civitas devotissima”. Succesul cărții a fost unanim încă de la apariție, din anul 1915. O împrejurare deosebită a contribuit la întărirea lui. Apărută în plin război, în mijlocul unei opresiuni care amintea mult „întunericul” secolului al XVIII-lea, cartea devine un fel de biblie pentru toți cehii, un fortifiant moral al credinței lor în viitor, în eliberarea patriei.

Religia e un factor fundamental nu numai în romanele lui Jirásek. Pentru Sienkiewicz, de pildă, adevărații polonezi sînt în același timp și buni catolici : ei luptă împotriva ucrainenilor nu numai pentru că aceștia sînt rebeli, dar și pentru că sînt pravoslavnici ; suedezii, la rîndul lor, sînt detestabili și pentru că sînt cotropitori, dar și pentru că sînteretici. Victoria lui Czestochowa e, de aceea, victoria comună a bisericii și a Poloniei. Alăturarea națiunii și religiei se constată și la scriitorii unguri. La Gárdonyi, de pildă, biserica catolică e cea care se confundă cu națiunea maghiară, „deși sentimentul religios al acestui scriitor se complică deja cu problemele moderne de la începutul secolului al XX-lea”²⁵. Nu numai pentru că deși catolic, el citise biblia protestantă. Dar și pentru că — așa cum menționează comentatorii lui²⁵ —, după o scurtă perioadă de ateism, el se întoarce la un creștinism cu elemente teozofice și budiste. E, de altfel, caracteristic pentru evoluția maghiară că un alt romancier, Mikszath, de exemplu, se găsește la antipodul concepției lui Gárdonyi. Pentru acesta din urmă specificul naționalismului maghiar constă în protestantismul de nuanță „Kurutz”.

După ani de experimentare a romanului de tip clasic (cu acțiune abil condusă și rotund încheată, cu personaje solid construite și destine

²⁴ Alois Jirásek, *Temno*, Praga, 1961, p. 189—190.

²⁵ L. Sziklay, *Le roman historique au tournant du siècle*, in „Studia Slavice Hung.”, XIV, 1968, p. 377.

duse pînă la capăt), resimțind ca neîncăpătoare cadrele acestui tip de proză și vrînd, pe de altă parte, să urmărească viața unei generații întregi — în multitudinea aspectelor ei — fără a mai recurge la racursiurile necesitate de compoziția romanului, Jirásek adoptă o structură epică nouă, cea a „romanului-cronică”. Căutările jirasciene nu constituiau încercări singulare în perioada în care au avut loc. Sfirșitul secolului trecut, legat în literatura cehă de invazia lirismului în proză și de afirmarea situației și episodului în locul acțiunii închise, aduce concomitent — și aparent contradictoriu — o regenerare a epicii de mari proporții, ale cărei veleități mergeau spre epopee. Parafrazele versificate ale lui Zeyer din *Epopeea carolingiană*²⁶, opera lui Holeček (*Kalevala*²⁷ și cronica *Ai noștri*²⁸), ca de altfel și „compozițiile cronicărești” ale lui Jirásek atestă toate, cu evidență, criza eroului și a ficțiunii clasice, criză desfășurată pe fundalul unei substanțiale creșteri a rolului povestitorului, al accentuării notei subiective a narațiunii, al utilizării intensive a amintirii. Renunțarea la erou ca purtător al acțiunii a dus la rezultate artistice diferite. Alături de încercarea lui Alois Mrštík de a evoca viața ca un șuvoi elementar ritmat de scurgerea timpului și de a exprima patosul mulțimii omenеști în caleidoscopul pestriț al „figurilor” (din romanul său *Un an la țară*)²⁹, alături de analiza proceselor psihice ale individului alienat și dezechilibrat (din romanul lui Karásek, *În afara vieții*)³⁰, se situează un al treilea tip epic. E vorba de proza care nu înțelege omul numai ca individ, ci și ca componentă a complexului natural și social, supus influențelor mediului său și demonstrînd prin traiectoria sa particulară, la modul concret, legitățile care mișcă întreaga societate. Compozițiile cronicărești ale lui Jirásek se apropie tocmai de acest ultim model. E cunoscut, de pildă, faptul că autorul a început să scrie romanul-cronică *La noi (U nás)* decis să se lipsească de eroi principali.

„Nu va fi o povestire despre o persoană sau mai multe — îi scria Jirásek lui Sládek căruia-i trimisese la lectură primul capitol al „noii cronici” —, ci imagini ale întregului ținut, o cronică modernă. Lucrare foarte dificilă și prin proporții și prin pericolul de degenerare care-o pîndește. Poate că acest prim capitol are un caracter etnografic. Celelalte îl vor avea mai puțin”³¹. În stabilirea contribuției lui Jirásek la eliberarea structurii clasice a romanului, cronica *La noi* e deosebit de semnificativă. E singura operă întinsă în care Jirásek a depășit prin material și concepție limita anului 1848 — izvorul ei principal nemaifiind modelul istoric și documentul, ca pînă acum, ci amintirea proprie și rememorările altora. Subiectul cărții e Hronovul — ținutul natal al scriitorului. După ce cele-

²⁶ Julius Zeyer, *Karolínská epopeje*, Praga, 1896.

²⁷ Josef Holeček, *Kalevala*, Praga, 1894—1896, 5 vol.

²⁸ Idem, *Naši*, Praga, 1898—1930, 10 vol.

²⁹ Alois Mrštík, *Rok na vsi*, Praga, 1903—1904, 9 vol.

³⁰ Jirí Karásek, *Mimoživot*, Praga, 1897.

³¹ Alois Jirásek, *J. V. Sladkoví din 13 VIII 1895*, în A. Jirásek, *Dopisy 1871—1927*, Praga, 1905, p. 91, apud J. Janáčkova, *Jiráskovo vyprávětel* [...], în „Česka literatura”, nr. 4/1967, p. 291.

brase în romanele anterioare dedicate husismului eroismul războinic al națiunii, Jirásek se întoarce, atît în pentalogia *F. L. Věk* (1888—1906), cit și în „noua cronică” *La noi* (1896—1903), spre un alt fel de eroism, eroismul abnegației, sacrificiului, muncii și devotamentului pentru ideea națională. În ambele cronici, scriitorul ceh a înălțat un monument *aere perennius* acelor obscuri trudituri care au înfăptuit — la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea — miracolul renașterii cehe, acelor eroi aproape anonimi care au reușit să trezească conștiința țării amorțită de secole de opresiune și germanizare. *La noi*, vastă compoziție avînd în centrul ei figura unui modest patriot — a preotului catolic Havlovický, abate de Hronov, suflet idealist, devotat poporului său — reconstituie viața unei întregi generații între 1823 și 1848, continuînd „cronica autentică” din *F. L. Věk* (care se ocupase de perioada 1770—1816). În aceste cărți, improvizația, care în compozițiile lui Mrštík și Holeček, de exemplu, își subordonase total elementele romanului, inclusiv personajele, nu a devenit principiul constructiv absolut. Jirásek ajunge la un compromis între formula cronicii și cea a romanului, folosind un element de roman : personajele. Acestea din urmă reprezintă, prin structură, rigoare interioară și prin programatismul care le punctează acțiunea, contraponderea, elementul limitativ al celei dintîi. În acest sens funcționează în cronică figura comică a lui Doubenus, și în special cea pură și tragică a preotului Havlovický — personajul central al cărții. Pe acest preot, îndrumător al celor simpli, suferind din cauza intoleranței, mărginirii și superstițiilor enoriașilor, îl înzestrează Jirásek cu o contradicție care nu face decît să potențeze superior ascetica-i disciplină interioară, principialitatea, simțul acaparator al datoriei de patriot. Iubirea pentru tinăra soție a unui funcționar localnic e introdusă în cronică doar pentru ca eroul să aibă ocazia să lupte și să reziste (în numele datoriei) farmecului ei incoercibil. Personajul are o structură monodică, fermă. El servește scriitorului drept contrapondere echilibrantă a șuvoiului labil, caleidoscopic al vieții care formează plasma informă a romanului. Opoziția personajelor — a principiilor și eticii lor — față de libertatea și instabilitatea vieții, concepută ca un impetuos șuvoi elementar, pare să demonstreze distanțarea produsă între poziția inițială a autorului — exprimată în scrisoarea citată — și între obiectivarea lui artistică ulterioară. Dacă primul volum îmbrățișează formula pură a cronicii (bazată pe improvizația liberă, pe absența eroilor etc.), volumul al doilea capătă un personaj central. Tribulațiile lui aduc cronicii dramatismul (elementul de roman). Moartea lui sfîrșește cartea. Proza începută în formă de cronică e încheiată ca roman monografic al unui om care și-a propus multe, și-a refuzat multe pentru ca să-și atingă scopul, pe care cu toate acestea n-a reușit să-l realizeze decît în mică măsură. Sfîrșitul pesimist al cronicii — sfîrșit singular în șirul romanelor lui Jirásek —, ca și imaginea sărăcită a revoluției de la 1848, fapte ce i-au fost imputate de critică scriitorului, se datoresc tocmai structurii ei caleidoscopice. Factorul comun al acestor caracteristici e evoluția lui Havlovický (în vol. III al cărții *Zeměluč*) din organizator suveran și factor principal al vieții într-un singuratic sceptic și dezamăgit.

În absența elementului centripetal, echilibrul dintre improvizație și personaje, de care aminteam mai înainte, se sfârșimă, elementul centrifugal al cronicii, fluxul impetuos și amplu al realității atinge și alterează și figura centralizantă și ierarhizantă a lui Havlovický. Rămasă fără principiu organizator ferm, partea finală a cărții revine la structura caleidoscopică, de cronică, a primei părți. Chiar din punct de vedere epic, volumul IV e istoria marasmului unei căsnicii (a căsniciei Anei Dušánková). Și pentru că Havlovický intruchipa în primul rând, în viața acestei regiuni depărtate de lume, polul istoriei, și totodată sursa principală de informații asupra ei, prin defensiva lui, narațiunea lui Jirásek pierde legătura sa solidă cu cotidianul și cu istoria, permițând trecerea în prim plan a alcătuirii haotice a cronicii. Nu o dată pașii istoriei sînt înăbușiți și estompați de întîmplările mărunte și banale ale vieții. Relatarea succintă și neutră asupra anului 1848 se datorește episodului următor relatînd moartea bătrînului Doubenus.

Unul din procedeele frecvente în carte, care atestă capacitatea sintetizatoare a fluxului narativ, e repetiția voită a anumitor motive. Perspectiva aeriană asupra întîmplărilor e unul dintre ele. Acest motiv al imaginii de sus simbolizează în cronica lui Jirásek poziția lui Havlovický față de locul acțiunii sale, ascendentul spiritual al preotului față de mulțimea enoriașilor păstoriți, el imprimînd cronicii o compoziție comparabilă frescei egiptene, reprezentînd „în mijloc pe tron pe mărețul faraon, lîngă el ceva mai mică soția lui, apoi miniștrii și conducătorii și mai mici, în fine plevușca mărunță : slugi, ostași, sclavi”³². Pentru poziția „faraonică” a lui Havlovický în structura tablourilor cronicii lui Jirásek e concludent episodul plecării lui definitive din ținutul în care trăise atîția ani : „Freamătul mulțimii de afară amuți deodată, cînd pe scările din fața ușii parohiale apăru Havlovický cu o pelerină albastră cu guler pe umeri, însoțit de bătrîna sa mamă pregătită de drum, de oficialitățile și de primarii din Padolí. Stătea deasupra mulțimii înalt, masiv, ținîndu-și pălăria în mînă. Salută și pentru cea din urmă oară glasul lui se adresează țărănilor. Îi răspunse plînsul mulțimii. În acel moment, clopotele vechi, de lemn începură să sune de rămas bun, pentru ultima oară. Coborî scările și, lăcrimînd, se sui în trăsură, apoi se mai uită spre clopotniță, spre biserică, spre teii lui : salută în dreapta și-n stînga cu capul descoperit, mișcă mîna în semn de adio. Privi la vechea casă parohială, la micuța școală de lemn și pînă să-și dea seama era deja în «orașel». Trecea prin mulțimea care-l aștepta, trecea după dangătul clopotelor și după grupul călăreților prin ulița vie fără capăt, întinzîndu-se de la biserică în jos, prin Padolí, pînă la capătul de și mai de jos. Saluta, iar saluta, făcea semn cu mîna și, pe cînd foarte emoționat dădea doar din cap, bătrîna morăreasă înlăcrimată îi spuse : «Vezi cît te iubesc»...»³³.

³² A. Watt, *Literatura faktu*, în „Plan”, 1929/1930, p. 572, apud J. Janáčková, *Jiráskovo vypravěství* [...], în „Česka literatura”, nr. 4/1967, p. 294.

³³ Alois Jirásek, *U nás*, vol. IV, Praga, p. 398.

Suveranitatea lui Havlovický în această scenă a călătoriei lui triumfale e, pe fundalul volumului IV al cronicii, aproape stridentă. Voința de a păstra pe eroul narațiunii sale imprimă tonului povestitorului un patos redondant ușor agrementat de sentimentalism. Scena finală e apreciată — într-o formulare recapitulativă lapidară — de un martor care are avantajul de a se afla în aceeași poziție ca și Havlovický și care, în același timp, poate să-și exprime imparțial uimirea și patosul care nu i s-ar potrivi eroului, dacă respectiva situație ar fi fost prezentată ca impresie personală a acestuia. Acest martor, care nu e altul decât mama preotului, poate îmbrățișa cu privirea toată scena în ansamblul și dinamica ei, ceea ce n-ar fi putut face, de exemplu, un observator din mulțime. În felul acesta, e pusă în evidență capacitatea sintetizatoare a povestirii, misiunea ei de armonizare, de ritmare, de accentuare a momentelor. Narratorul lui Jirásek, deși omniscient, nu-și permite totuși să relateze decât ceea ce vede, privind realitatea dintr-un singur unghi, din față, din exterior și distanțat temporal. Povestitorul nu e astfel doar cel ce improvizează, ci și factorul principal al șirului narativ, el reunind diferitele motive într-un mod care estompează independența fiecăruia în numele întregului, al dominantei. Această stilizare armonizatoare, ca și omnisciența povestitorului dau cititorului lui Jirásek sentimentul calmului și siguranței.

Narațiunea jirasciană e construită pe iluzia identității dintre realitate și interpretarea ei. De aceea, între tipurile lui de povestitori apar foarte rar unele despre care se precizează că nascocesc întâmplările. În marea majoritate a cazurilor, autorul își caracterizează povestitorii ca oameni cu multe amintiri, care își relatează pe larg și cu plăcere impresiile. Povestind, ei își rememorează trecutul, împărțându-l și altora. Interesul și participarea afectivă a ascultătorilor la cele relatate introduc apoi experiența personală în memoria colectivă. Povestitorul-autor se înfățișează el însuși (în prologurile și epilogurile cărților sale, mai ales) ca un evocator, demn de încredere, bucuros să povestească și să înfățișeze cititorului o realitate pe care acesta n-o cunoaște. Odată pătruns în ficțiune, cititorul e luat de mână de un însoțitor erudit și amabil, care cu un ton sincer și familiar lămurește motivele-cheie ale apropiatei întâmplări (cum se întâmplă în prologul romanului *O istorie cu filozofi* — *Filozofská historie*) sau care într-o prezentare clară schițează planul și concepția narațiunii ce va urma (în cronica *La noi*). În năzuința de a fi ascultat cu interes și deplin înțeles, povestitorul își prezintă ficțiunea ca pe o relatare adevărată, ca pe un „raport” despre întâmplări și destine reale. În același timp însă există o tensiune între timpul povestirii și între timpul povestitorului și al cititorului. Prin această neconcordanță, ficțiunea realității e introdusă undeva în „semirealitate”, se îndepărtează de prezent, se separă net de timpul și experiența lectorului, refugiindu-se într-o sferă particulară, unde romanul istoric poate avea pentru cititor, în concepția lui Jirásek, farmecul ecoului din alte lumi și poate îndeplini, cu toată veracitatea sa istorică, o funcție nu prea îndepărtată de a basmului. Stilizarea în postura de om simplu și comunicativ, care relatează fidel și cu interes personal susținut despre ceva îndepărtat, deja inexistent și cu totul deosebit de lumea cititorului,

de experiența lui, această stilizare în postura unui om care știe să minuiască oglinda fermecată a amintirilor și să deschidă adîncurile memoriei e o caracteristică mai mult sau mai puțin constantă a povestitorului lui Jirásek. Această mască a suferit și ea cu timpul anumite modificări. Una dintre ele este că treptat, o dată cu maturizarea povestitorului, tărîmul trecutului se apropie din ce în ce mai mult de cel al basmului, acesta din urmă nefiind, cum s-ar crede, tărîmul irealului, ci al „semirealului, al eliberării din cătușele realității imediate sau foarte apropiate”³⁴.

Trecerea în altă lume, în sfera semirealității, se face la Jirásek prin dezvoltarea și întrepătrunderea istoricului și anistoricului, a adevărului și a „basmului” despre omul întreg, despre omenia atotputernică și nepieritoare. Adevărul istoric adaugă basmului despre om aparența realului — dînd cititorului senzația de veridic, de recuperare și actualizare a revolutului —, iar basmul, la rîndul lui, imprimă adevărului istoric strălucirea patetică a prezenței nemijlocite a omului, făcînd atractivă o materie neutră prin ea însăși. Din relația și polaritatea istoricului și anistoricului trăiește, desigur, orice roman istoric. Specificul romanului jirascian constă probabil în aceea că la el partea istorică e eroică, plină de zgomot și mișcare, în timp ce anistoricul e aproape de idilă, cultivînd o atmosferă pașnică și senină. Acest ton molcom, blajin — dar în același timp patetic — mai răsună în literatura cehă, în afară de Jirásek, la Božena Němcová și Smetana. Există la Jirásek, desigur, și celălalt ton al agitației, al curgerii permanente, al emoției — ton prezent, de asemenea, la Smetana. Dar Jirásek numai aparent impresionează prin tablourile sale istorice. „Adevărații lui cititori îl iubesc pentru că-i încălzește, îi mîngîie la fel ca *Bunica* sau *Gurișa*. Aici trebuie căutat și izvorul popularității sale, în acest ton specific de căldură blajină pe care sîntem obișnuși să-l considerăm ca specific ceh. El îl însoțește pe Jirásek pe parcursul întregii opere. Și în cele mai vaste fresce istorice răsună, emoționează și atrage”³⁵.

Polaritatea adevărului istoric și a basmului, a agitației și a calmului se manifestă în stilul lui Jirásek în preferința pentru contraste acute, potențate prin plasarea în apropiată vecinătate a unor poziții și situații opuse³⁶. În această folosire a contrastului se află o parte din atmosfera feerică, de poveste, a lui Jirásek, căci el, deși conștient de polaritatea și dialectica vieții, nu cunoaște semitonurile, nici transformările care l-ar putea duce la ironia tragică a unui Thackeray (din *Henry Esmond*), de pildă. La Jirásek, fie că una din valori se elimină în folosul celeilalte, fie că — mai frecvent — ambii poli se echilibrează, se armonizează. Această polaritate devine partea de poveste a prozei lui istorice nu doar prin rezolvarea finală a intrigii, ci și prin toate componentele care-i alcătuiesc romanele. Astfel, în caracterizarea eroilor, Jirásek folosește contrastele. Proza *Răzeșița* (*Zemánka*), din 1885, considerată de însuși Jirásek ca lipsită de maturitate artistică, ca simplă lectură distractivă, e plină de expresii con-

³⁴ Karel Čapek, *K teorii pohádky*, *Marsyas*, Praga, 1948, p. 137.

³⁵ Zdeněk Nejedlý, *Jirásek umělec*, în *Světlozr památce Aloisa Jiráskovi*, Praga, 1930, p. 59.

³⁶ Vezi și J. Janáčková, *op. cit.*, p. 307.

venționale, bazate pe imagini folclorice. Acest tip de expresii apar chiar mai multe într-o singură frază, pe care o încarcă de contraste, ridicând întreaga formulare deasupra unei simple informații neutrale, imprimându-i o valoare generalizatoare, nelipsită însă de expresivitatea exprimării concrete. Astfel raportul „răzeșii” față de soțul brutal și detestat e exprimat astfel: „Era ca și când un uliu ar fi gonit o porumbiță...” sau „era ca o steluță liniștită și clară pe care însă un nor ar fi amenințat-o tot timpul”³⁷.

Îngrămădirea acestor contraste imprimă un aspect cromolitografic povestirii, și doar aglomerarea lor excesivă probează calitatea periferică a textului, faptul că e destinată să satisfacă gusturile unor cititori modești, care se complac într-o ficțiune simplă și convențională. Altfel, atare mijloace lexicale folosește Jirásek chiar în lucrările cele mai pretențioase artistic. Comparații ca „dreaptă și mlădie ca o nua”³⁸ sau epitețe ca „arși de soare, bărboși, palizi”³⁹ sînt foarte des repetate în romanele lui Jirásek, iar cea mai mare parte a tinerelor lui femei merg „precum căprioarele”, ochii eroilor sînt „scinteietori” ș.a.m.d.

În compoziția prozelor lui Jirásek, predilecția pentru contrastul violent apare, de exemplu, în faptul că în momentele de criză, de tumult războinic, în momentele în care pericolul morții sau trădării e iminent se ajunge la declarații de dragoste sau scene de iubire mișcătoare — motivele istoriei și anistoriei, eroicului și idilicului fiind introduse de autor în imediată apropiere, pentru ca apoi să răsune mai acut, mai impresionant separarea lor sau excluderea uneia din ele. Iubirea și întreaga gamă de relații intime și familiale ale omului constituie pentru Jirásek opusul istoricului, și tocmai astfel, ca antiteză, constituie anistoricul un factor esențial și al totalității epice a prozelor lui, dar și al atmosferei lor semireale. În opoziție cu literatura de la sfîrșitul secolului, care vedea individul pe ruinele familiei, în iubiri ilicite, tragice sau chinuite, eroii scriitorului ceh trăiesc pe tărîmul sigur al cercului familial, bucurîndu-se de iubiri unice, credincioase pînă la moarte. Pentru majoritatea personajelor lui Jirásek, familia și iubirea sînt o lumină calmă care le dirijează toate acțiunile și le luminează în întîmpinare, cînd se întorc din bătălii sau din misiuni. Odihna calmă și mulțumită în sinul familiei, privirea sfios grăitoare a femeii iubite constituie satisfacția războinicului pentru suferințele îndurate în lupte, pentru oboseala drumurilor, răsplata pentru îndeplinirea cinstită a îndatoririlor cetățenești, ca și un imbold pentru realizarea altora. O astfel de culminație are, de exemplu, și romanul *Împotriva tuturor* (*Proti všem*), în care reducerea omului — frecventă la Jirásek — la tipul de reprezentant al mișcării și idealului istoric atinge limita superioară. Cu toate acestea, ultimul capitol al acestei „pagini din epopeea cehă”, și în special propozițiile finale, pare a fi sfîrșitul unui roman erotic cu happy-end. Iubirea înfiripată între viteazul cavaler Andřej din Hvozdna și fosta călugăriță

³⁷ Alois Jirásek, *Zemánka*, Sebrané spisy 24, Praga, 1921, p. 253.

³⁸ Idem, *Bratři tito*, Praga, 1957, p. 13.

³⁹ *Ibidem*.

Marta Jana se preschimbă într-o promisiune reciprocă. Întinsa panoramă a furtunii husite e încheiată astfel:

„ — N-o să-ți mai fie dor de mănăstire? adaugă Andrej zîmbind.
— Nu, n-o să-mi mai fie dor.

Și privirea ei luminoasă o întilni pe a lui Andrej. Iar a acestuia radia⁴⁰.

Pe fundalul bățăliilor singeroase și triumfătoare din roman, această promisiune de fericire personală calmă apare ca o răsplată a luptătorului pentru oboseala și pericolul înfruntat. Autorul recunoaște dreptul egal și valoarea suverană a fericirii particulare. În *Zi de sărbătoare* (*Slavný den*), roman al începuturilor literare ale lui Jirásek (datînd din 1879) — în care e folosit același material istoric — se tindea, dimpotrivă, spre absolutizarea sentimentelor cetățenești, a faptelor de vitejie. Intriga erotică, deși dominantă cantitativ, apărea mai mult ca termen de comparație față de tema majoră a iubirii și sacrificiului pentru țară. Motivul iubirii calme din *Împotriva tuturor* nu apare în contrast doar față de zgomotul și agitația bățăliilor și marșurilor războinice, ci și ca element potențator al celeilalte iubiri a romanului — iubire care s-a ridicat împotriva tuturor, sfîrșind tragic prin moartea îndrăgostiților (a preotului Bydlinský și a Zdenei). Gesturile finale ale nefericitei perechi sînt emoționante, pline de forță monumentalizantă și frumusețe tragică. În comparație cu ura pustiitoare a „cetei lui Dumnezeu” (e vorba de secta mistică cunoscută mai tîrziu sub numele de adamiți), în comparație cu frenezia eroică, cu furia colectivă a acestei mase în delir, avidă de sînge, halucinantă, excitată paroxistic, pasiunea Zdenei și a lui Bydlinský apare ca o întruchipare a iubirii conjugale pure, unite cu aspirația spre intimitate liniștită, bazată pe credință și devotament pînă la moarte. Episodul culminant al lapidării eroilor e descris accentuîndu-se asupra apărării bărbătești a femeii: „Ploaia de pietre năvăli în colibă; pietrele zburau, se izbeau de dușumea, de pereți. Bydlinský se retrăsese în cel mai ferit colț acoperind-o mereu pe Zdena cu corpul său. În colț, lîngă vatra afumată căzu în genunchi, stînd într-o parte spre fereastrăca s-o apere pe Zdena, care se lipise de el și pe care o strîngea convulsiv la piept. Pietrele zburau, pînă cînd unele îl nimeriră chiar și în cap. Simțise căldura singelui, dar nu-i păsa, se gîndea numai la Zdena. Aceasta stătea îngenunchiată în îmbrățișarea lui, ghemuită ca o porumbiță”⁴¹.

Și Jirásek, moralistul, acordă și în această înfruntare sîrșită tragic cîștig de cauză purității și nobleței, vorbind din nou în favoarea omului bun, a faptelor și sentimentelor lui.

Atît la Litomyšl, timp de 14 ani, cît și mai apoi, după transferarea sa la Praga (în 1888) ca profesor de istorie la gimnaziul din strada Žitná, Jirásek a dus (pînă la moartea sa, survenită în 1930) o viață retrasă, de sobrietate și muncă. N-a fost însă singurătatea unei hipersensibilități maladeive închise în cameră că într-o citadelă menită s-o apere de lume

⁴⁰ Alois Jirásek, *Proti všem*, p. 452.

⁴¹ *Ibidem*.

și de zgomot. Singurătatea lui era mai degrabă cea a turnului cu cărți și a năzuinței spre autocunoaștere, amîndouă altoite pe conștiința severă a „lucrului bine făcut” în artă. Era singurătatea mesei de scris, a bibliotecii, singurătatea celui care n-asteaptă pasiv inspirația, ci o ajută conștient, care muncește ca să creeze. Și mai era un fel de singurătate, singurătatea individului exilat din mediul familiar al satului, a însingurăturii care n-are „cu cine vorbi” (cum se caracterizează povestitorul-autor în prologul uneia din povestirile din ciclul *Ora neagră*: (*Černá hodinka*, 1882—1886). Singurătatea aceasta e motivată explicit aici prin atmosfera orașului căreia autorul n-a reușit să i se integreze. De la această solitudine impusă în decorul unui oraș anonim și străin la discuția colectivă atît de familiară și atît de necesară exista o singură cale: rememorarea, amintirile. Apropierea de trecut ca de o oază a valorilor indispensabile și a omenescului genuin, opusă „realității indiferente”, a exprimat-o manifest Jirásek în același volum. În prologul cărții, povestitorul se imaginează în postura unui om care cheamă nerăbdător amintirea unui amurg de vară în satul natal. Doar imaginea locului natal pierdut undeva în copilărie îl poate ajuta să-și uite singurătatea în orașul aglomerat. Deși întâmplările și situațiile relatate în povestirile volumului sînt în cea mai mare parte triste, nota dominant stenică a cărții e dată de atmosfera specifică de convorbire, sau mai bine zis „de vorbă”, care are loc într-o adunare de vecini sau de prieteni, la curte, în piața satului sau la cimitir, lingă coșciugul unui copil. Intensitatea lirică a prologului impune interpretarea lui ca un *credo* literar, ca o definire a artei naratorului, a situației și semnificației ei pentru scriitorul ceh. Povestitorul apare astfel ca un simptom al colectivității, pe care fostul locuitor al satului, devenit orășean, și-o poate apropia doar în imaginație. Artă în aceste condiții înseamnă amintirea, care prin procedeul convorbirii, al limbajului vorbit îl reintroduce pe omul însingurat, înconjurat de un mediu egoist și neînțelegător cu care nu poate comunica, în mijlocul căldurii și compasiunii umane. Narațiunea încetează astfel de a fi doar un simplu mijloc pentru reconstrucția trecutului, ea devine o componentă și un simbol al stilului de viață opus, un factor al farmecului, atracției și exemplarității lui particulare. Există numeroase mărturii că narațiunea jiraseciană trebuie interpretată în acest sens. Tonul personal, accentul încrezător al scriitorului apar pe fundalul prozei lui specific stilizate fie într-un mod aparent impersonal, fie prin folosirea confesiunii directe, fie mai ales prin gura diferitelor personaje (cu care autorul se identifică). Prin concepția și stilizarea sa specifică, proza lui Jirásek iese în întîmpinarea nevoii omului — trăind într-o lume indiferentă — de a comunica, de a se încrede, într-un cuvînt, sugerează sentimentul unei alte lumi. Desele întoarceri ale prozei moderne de la „cuvîntul scris” la iluzia „cuvîntului vorbit, la monologul personajelor se explică tocmai prin faptul că în lumea înstrăinării și alienării există tendința și năzuința spre stabilirea unui contact direct personaj-cititor. Într-un anumit grad, această motivație e valabilă și pentru arta narativă a lui Jirásek, care e una din formele

de povestire avînd o tentă individuală și temporală specifică : e tipul de narațiune care merge după iluzia socială, după adevărul vieții, fiind în același timp plin de „basmul” omenescului și integrității inalterabile.

Jirásek n-a fost un artist novator, în felul în care au fost contemporanii lui simbolisti, de exemplu, și criticul F.X. Šalda, afirmînd că opera lui închide în literatura cehă drumuri vechi, fără a deschide altele noi, avea multă dreptate. Jirásek rezumă o întreagă perioadă de evoluție intelectuală și politică a națiunii cehe, perioadă un pic confuză de idealism romantic, neliniștit de evoluția vieții moderne și de problemele ridicate de ea, perioadă a elanului triumfal al patriotismului și a conștiinței demnității și forței națiunii.

Dar, deși Jirásek n-a văzut mai departe de epoca sa, deși n-a investigat spații necunoscute de gîndire și sensibilitate, în schimb a adunat și a tipizat tot ce mocnea, neexprimat și inform încă, în legendele și istoria neamului său. A știut să se sprijine pe pămîntul natal, crescînd din el simplu și liniștit ca un arbore : aici se află forța și monumentalitatea pe care o degajă romanele lui, astfel se explică comuniunea firească, indelebilă cu publicul cititor, care-l recunoaște și se recunoaște în plămuirile lui.

Résumé

L'auteur se propose de saisir les traits artistiques spécifiques qui ont fait de A. Jirásek l'un des plus populaires et, en même temps, l'un des plus controversés écrivains tchèques.

Dans l'introduction on étudie la façon contradictoire dont ont été reçus — dès le début — ses romans, et on essaie aussi d'éclaircir les raisons de cette situation paradoxale. Cette introduction générale précède une analyse de la vie et de l'œuvre de l'écrivain, analyse ayant pour but de déterminer les circonstances existentielles qui ont influencé la conception des romans.

Au point de vue de la structure artistique, on peut distinguer chez Jirásek deux types de prose : le roman historique de facture classique, d'une part, et le roman-chronique, de l'autre — formule épique nouvelle, basée sur l'improvisation libre du narrateur et permettant une meilleure captation du flux vital et de la dynamique historique.

Considérant que la résurrection du passé peut servir au combat patriotique des contemporains, Jirásek a cultivé un art tendancieux et militant, d'où résulte aussi la perspective romantique de sa vision historique. Ses romans — mélanges de faits historiques et imaginaires — se caractérisent par une atmosphère très particulière, unique dans la littérature tchèque, atmosphère semi-réelle, de conte féerique, dans laquelle la reconstruction réaliste des circonstances de jadis se marie originalement

à une typologie tout à fait romantique. Et, tandis que les éléments historiques sont pathétiques et héroïques, ceux imaginaires sont presque idylliques, ayant une tonalité sereine et pacifique.

Pour conclure, on explique l'art narrative jirascienne comme une nécessité dont l'écrivain, déraciné de son milieu, se sert pour dépasser la solitude qui l'entoure et, en même temps, comme un penchant vers un dialogue intime (avec le lecteur), symptôme de la collectivité qui lui manque.

INDICE DE NUME ȘI OPERE

- Addison, Joseph, 63, 69
The Adventures of Harry Richmond (Meredith), 197
- Albérès, R. M., 102, 107, 115
- Alecsandri, V., 39, 48, 54, 73, 78, 79, 81, 176, 178
- Alemán, Mateo, 84
- Alexandrescu, Sică, 95
- Alexis, Paul, 106
- Alonso, Dámaso, 86
The Ambassadors (H. James), 182, 192, 193, 197, 198
- Amfitrion* (trad. Heliade), 50
- Arghezi, T., 46, 48
- Ariadna (Gundulić), 30
- Aristofan, 269
- Aristotel, 278
The Art of the Novel (H. James), 184 — 190, 181, 182, 192, 193
- Asachi, G., 39
L'Assommoir, 113 — 114, 105, 107, 117, 118, 127, 132
- Audra, Émile, 63, 65, 66, 68
- Australczyk* (Orzeszkowa), 244.
- Avarul*, 38
- Bacon, Francis, 66, 27
- Balș, Theodor, 99
- Bandtkie, J. W., 13
- Baranga, Aurel, 95
- Barbu, Eugen, 136, 292
- Barbu, Ion, 157
- Barthes, Roland, 116
- Batowski, H., 31
Bădăranul boierit (trad. I. Voinescu), 43.
- Bălăcescu, Costache, 53
Bene nati (Orzeszkowa), 226, 228, 229, 242
- Bennet, A., 185
- Bentkowski, Feliks, 13
- Berceo, Don Gonçalvo de, 87
- Bernard, Marc, 106, 113
La Bête humaine, 111 — 113, 107, 115
- Bibescu, G., 129
- Bielowski, A., 14
- Blackmur, R. P., 181, 188
- Blasco, Ibáñez Vicente, 100
Bogurodzica, 18
- Bolingbroke, Henry St. John, 65, 67, 71
- Booth, W., 198
Boris Godunov (Pușkin), 30
- Borowski, Leon, 11
- Bourget, Paul, 120
- Bowring, John, 15, 28
- Britikov, A., 301
- Brunetière, F., 102, 103, 112
- Buckle, T. H., 211 — 213
- Burghesul gentilom* (trad. Heliade), 50, 55
- Buteanu, Dr. Aurel, 90
- Byron, 27
- Calderón de la Barca, Pedro, 84, 85, 93, 100
- Cantacuzino, Ioan, 69, 70, 71, 72, 75, 82.
- Cantemir, Antioh, 32
- Čapek, Karel, 346
- Car Lazar i carica Mitica*, 16
- Caragiale, Costache, 50
- Caragiale, Ion Luca, 87, 129
- Carcalechi, Zaharia, 72
- Cartoian, Nicolae, 79
- Castiglione, B., 19
- Călinescu, G., 44, 70, 79, 97, 143, 158
- Céard, Henri, 106
- Černa Lodinka* (Jirásek), 349
- Cernișevski, N. G., 277
- Cervantes, Saavedra Miguel de, 84, 85, 99, 100
- Cham* (Orzeszkowa), 209, 223, 225, 227, 253
- Chesterfield, Philip D.S., 69

- Chirculescu, D., 36
Chłopi (Reymont), 227, 228
 Chmleowski, P., 12
Chronica Hungarorum (Thurocz), 335
Ciocoiți veșți și noi, 133
 Cioculescu, Șerban, 155
Coană Chirișă (V. Alecsandri), 55
 Cocea, N.D., 136
 Colardeau, Charles-Pierre, 65, 70, 79, 81
Comodia vremii sau Franșuzitele (C. Facca), 52
 Conachi, Costache, 72–82, 69
 Condeescu, N.N., 57
 Conrad, J., 186
 Cooper, James Fenimore, 26
 Cornea, Paul, 40, 72, 73, 77
 Cornille, 35, 89
The Corsair (Byron), 27
 Costlescu, M., 44
 Coșbuc, George, 86
 Creangă, Ion, 87
 Crousaz, J.L., de, 66, 67
- Dąbrowska, Maria 232
 Danilov, Kirša, 31
 Daudet, Alphonse, 126
David Copperfield (Dickens), 190
La Débâcle, 116, 129
 Delavrancea, Barbu, 127, 135
 Delille, Jacques, 70, 74, 77, 79
 Demetrescu, Traian, 126
 Demetrescu, Anghel, 124
 Densușianu, Aron, 132
 Densușianu, Ovid, 89
 Derjavin, G.R., 22
 Długosz, Jan, 18
 Dobrogeanu-Gherea, C., 120, 121, 126, 290
 Dobrovský, Josef, 32
 Dolinina, A.A., 258
Domnu Pursoniac (trad. Gr. Grădișteanu-fiu) 43
Don Carlos (Schiller), 180
Don Juan (Byron), 25
Don Juan sau ospățul de piatră (trad. M. Costlescu), 38, 44
Don Quijote, 85, 196
- Donul liniștit*, 259, 260, 279, 303
 Dostoievski, F.M., 113
 Dragomir, Mihai, 99
 Drouhet, Ch., 56, 79
 Droysen, 148
 Duică, Bogdan G., 79
Duma Lukierdy (Karpinski), 24
 Dumas (père), Al., 85
 Dupouy, Aug., 161
 Dușu, Al., 69, 70
Dwa bieguny (Orzeszkowa), 244
Dziurdziowie (Orzeszkowa), 223, 228
- Eckstein, F. de, 15
L'École des maris, 38
 Ehrenburg, I., 289, 310
El caballero de Olmedo (Lope de Vega), 92, 95, 96
 Eliade, M., 146
 Eliade, Pompiliu, 69, 74, 79
Eli Makower (Orzeszkowa), 256
 Eliot, George, 189, 194, 199
El maravilloso príncipe transilvano, 88, 92, 93
Eloisa to Abelard (Pope), 64, 70, 79, 80, 81,
Emilia Galotti (Lessing), 164
 Eminescu, M., 7, 37, 50, 87
Emma (J. Austen), 198
 Erdeli, 35
Essay on Criticism (Pope), 63, 82
Essay on Man (Pope), 65–70, 72–77, 82,
Evghenii Oneghin, 25
- Facca, C., 52
 Fadeev, K., 267
 Faguet, Émile, 103
 Fagure, Emil D., 121
 Fauriel, Claude, 15
Les Faux Monnayeurs (Gide), 198
 Fedin, K., 290
Femeile savante (trad. C. Negruzzi), 44
 Feuchtwanger, L., 259
 Févrière, J., 106
 Fiszman, Samuel, 12
 Flaubert, Gustave, 105, 110, 186, 196

I'leury, 73
 Florian, Jean Pierre, 70, 72
 Forster, E.M., 197, 198
 Fortis, Alberto, 15, 17
 France, Anatole, 105, 119
 Frunzetti, Ion, 99
Fuenteovejuna (Lope de Vega), 92
 Furmanov, D., 267
The Future of the Novel (H. James), 183,
 184, 186, 187, 191, 194

Gallus (cronicar), 13
 Garczyński, Stefan, 26
 Gárdonyi, G., 337
Galamaquia a la guerra de los gatos (Lope de
 Vega), 88
 Gautier, Théophile, 84
Gdzie szczęście (Orzeszkowa), 256
Gelozia lui Barbouillé (Trad. Leon Last),
 45

Georgescu, Al. Paul, 99
Germinal, 116, 118, 132
 Gheorghiu, Xenofon, 37
 Ghica, D.I., 41, 44
 Gide, André, 106
 Girardin Saint-Marc, de 39
 Giuglea, G., 89
 Gladkov, F., 290
 Goethe, J.W., 15, 17, 219
 Goffenşer, V., 260
The Golden Bowl (H. James), 188, 189,
 192

Góngora, J. Luis de, 91
 Gorki, Maxim, 92
Die Götter Griechenlands (Schiller), 147, 158
 Gottsched, J. Christoph, 22
 Gozzi, Carlo, 20
 Grammatin, M., 14
 Grandea, Gr. H., 133
 Grădişteanu, Gr., 42
 Greč, N., 13
 Grimm, Petre, 74, 76, 79
 Groddeck, G.E., 11
 Gundulić, Ivan, 30, 31
 Gura, V.V., 258

Hanka, Václav, 29
 Harvey, W.J., 193
Hasanaginica, 15, 17
 Hennique, Léon, 10
 Herder, J.G., 15, 17
 Hobbes, Thomas, 66, 67
 Horaţiu, 19, 153
 Hugo, Victor, 84, 106, 219
 Huysmans, J.K., 106
 Hýsek, M., 324

Iakimenko, L., 258, 301, 314
 Ibrăileanu, G., 125, 133
 Ibrovac, Miodrag, 15
Iliada, 145
 Ion, 136, 138
 Iordan, Iorgu, 98
 Iorga, N., 72—74, 38, 78, 87, 88, 93, 119,
 128, 129
Ingtmfala plápumáreasá (C. Caragiale), 50
Iphigénie (Goethe), 19

James, Henry, 181—199
 Janáčková, J., 344, 346
Jane Eyre (Charlotte Brontë), 190
 Jelínek, H., 324
 Jeř, Teodor Tomasz, 207
 Jirásek, Alois, 323—351
 Jukovski, V., 33

Kabale und Liebe (Schiller), 179
Kalevala (Holeček), 342
 Kant, I., 166
 Karadžić, Vuk, 15, 17
Karolínská epopeje (Zeyer), 342
 Karpiński, Fr., 24
Kidnapped (Stevenson), 190
 Klopstock, Fr. G., 161
 Kobylecki, J., 24
 Kochanowski, Jan, 19
 Kogălniceanu, 84, 85
 Kollar, Jan, 28
 Komenský, Jan Amos, 20
 Konarski, S., 22, 32
 Konopnicka, Maria, 203
 Kopeć, Józef, 24

- Kopitar, B., 32
 Kościusko, 29
 Kosmas (cronicar), 13
Kosovka Djevojka, 16
 Krasicki, Jg., 23
 Krasifski, Z., 27, 30
 Krejčí, Karel, 206
 Krejčí, F.V., 324
 Krzyżanowski, J., 18, 31
- La aldeana de Gelafe* (Lope de Vega), 94, 96
Lalka (Prus), 256
 Lanson, G., 104
 Leavis, F.R., 182
 Lednicki, W., 12
 Leibniz, G.W., 66, 67
 Lemaitre, Jules, 102, 103
 Lenin, V.I., 263
 Leroy, Maxime, 12
 Lessing, 163, 173
 Liddell, R., 198
 Linde, S.B., 13
 Locke, John, 66
 Lomonosov, M., 21
 Lorca, García Federico, 94
 Lubbock, Percy, 182, 192, 197, 198
 Lukin, V.I., 260
 Lytton, Bulwer, 196
- Macedonski, Al., 127, 135, 137
Madame Bovary (Flaubert) 182, 198
 Maiakovski, Vl., 265
Mai am un singur dor, 145
 Maiorescu, T., 87, 122
 Malczewski, Antoni, 26
 Malinovskaja, T.A., 258
 Mandeville, B. de, 67
Manon Lescaut (Prévost), 125
 Manrique, J., 87
 Marek, A., 29
Maria Stuart (Schiller), 172
Marriage (Wells), 185
Marta (Orzeszkowa), 245, 250
Martin Chuzzlewit (Dickens), 198
 Martino, P., 115
 Maupassant, Guy, 105, 120
 Maslin, N.N., 260, 279
 Mehring, F., 163
Meir Ezofowicz (Orzeszkowa), 256
 Mendilow, A.A., 191
Memento mori (Eminescu), 142—160,
 Menéndez, Pidal (Ramón), 98
 Mérimée, Prosper, 15, 84
 Mickiewicz, Adam, 10—34,
Middlemarch (G. Eliot), 194, 199
 Mille, Const., 130, 134, 137
Mizantropul, 37, 49, 57; 45 (trad. G. Sion),
 46, 47 (trad. T. Arghezi)
Muzy (Orzeszkowa), 237
 Milton, John, 58
Mimo Život (Karásek), 342
Miradoniz, 147
Mirtil și Hloe (G. Asachi), 39
 Molière, 35—60, 6, 93, 94, 100
 Moriceva, M.D., 258
 Morsztyn, J.A., 21
 Muir, Edwin, 197, 198
Muntele de sticlă (basm), 31
 Murillo, B.E., 85
 Musäus, J.K.A., 21
- Nad Niemnem* (Orzeszkowa), 234—244, 204,
 209, 224, 228
Na dvoje věvodském (Jirásek), 333—335
 Naruszewicz, Adam, 23
Nathan der Weise (Lessing), 164, 173
 Nădejde, Ion, 121, 125
 Nădejde, Sofia, 125
 Negri, Costache, 73, 79
 Negruzzi, C., 44, 93
 Negruzzi, Iacob, 135
 Neliring, Wt., 10
 Nejedlý, Zd., 324, 346
 Nestor (cronicar), 13
The New Machiavelli (Wells), 185, 190
The New Novel (H. James), 185, 194
 Newton, Isaac, 67, 73, 77
Nieboska Komedia (Krasifski), 27, 30

Niemcewicz, Julian Ursyn, 203
Niziny (Orzeszkowa), 222, 225, 229
Noce i dnie (Dąbrowska), 232
La Nouvelle Héloïse (J.J. Rousseau), 166
 Nour, Antonian, 86
 Novák, Arne, 323, 325

Obradovici, Dositei, 69
Obrazek z lat głodowych (Orzeszkowa), 221—
 222

O bund educație (de C. Bălăcescu), 53

Odiseea, 145

Oprescu, G., 44

Orfeu, 149—153, 158

Ortiz, Ramiro, 85

Orzeszkowa, Eliza 200—257 ,8

Ostatnia miłość (Orzeszkowa), 249—250

Ovidiu (Alecsandri), 57

Palacký, Fr., 325

Pamięt desłenit (Šolohov), 266

Pan Graba (Orzeszkowa), 245—249

Panu, Gh., 121, 125

Papacostea, C., 146

Papadima, Ovidiu, 121, 125

Papadopol-Calimach, Al., 74, 77, 79

Pascal, Blaise, 66, 67, 68

Pascaly, N., 86

Pasek, J. Chrystostom, 20—21

The Passionate Friends (Wells), 185, 190

Pastiescu, Dimitrie, 72, 73

Pavel și Virginia (trad. Iancu Buznea), 41

Pellico, Silvio, 25

Perrault, Ch., 21

Perpessicius, 260

Petrescu, Cezar, 260

Păsărea cu penele de aur (basm), 31

Pigoń, S., 32

Pinus, E.M., 258

Pitaval, G., de 177

Płoszewski, Leon, 10

Poghirc, C., 153

Pope, Al., 62—82,

Popescu—Telega, Al., 92—95

Popescu, Virgiliu, 45

Popovici, D., 69, 74, 79

The Portrait of a Lady (H. James), 186, 193,
 194

Prețioasele ridicule, 37, 41

Prévost (Abbé de), 125

Proti všem (Jirásek), 347

Proust, Marcel, 104

Prus, Bolesław, 202, 256

Pumnu, Aron, 35, 77

Pușkin, Al., 25

Quevedo, Francisco Gómez de, 99

Rabelais, 20

Racine, Louis, 66

Rastl, D.C., 42, 50

Rădulescu, Ion Heliade, 40, 41, 42, 44, 50,
 84, 167

Răscoală, 138

Die Räuber (Schiller), 154, 161, 169, 179

Război și pace (L. Tolstoi), 182, 194, 197

Rebreanu, Liviu, 136

Regnard, Jean, François, 38

Rej, M., 18

Resnel, Du., 65, 66, 71, 74, 75, 77

Reymont, Władysław, 210, 227

Rinucci, Ottavio, 30

Robbe-Grillet, Allain, 106

Rogers, W. Robert, 65

Le Roman expérimental (Émile Zola), 108

Rok na vsi (Mrštík), 342

Ruset, I., 43

Rykaczewski, Edw., 20

Sadoveanu, Ion Marin, 58, 91, 93

Sadoveanu M., 135

Šafařík, P.J., 12

Salammbô (Flaubert), 186

Šalda, F.X., 324

Sainte-Beuve, 119

Savičkl, V.D., 258

Schilleru, Eugen, 92

Schiller, 161—180, 147, 154

Schlozer, L., 13

- Scrisoare către Zulnia* (Conachi), 81
Sen Abarysa (Orzeszkowa), 256
 Seneca, 150
Sgtrețul (trad. de I. Russet), 43 (trad. de Virgiliu Popescu), 45
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 67, 68
 Shakespeare, W., 30, 93, 94, 100, 277
Sicilianul (trad. St. Burchl), 43
 Sienkiewicz, H., 337, 339
 Silhouette, 71, 74, 75, 76, 78
 G. Sion, 36, 45, 46
Skaldci (Jirásek), 330—333
 Slavici, Ion, 87
Sldvy Dcera (Kollar), 28—29.
Slovo o polku Igoreve, 14
 Solfer, M., 258
 Sommières, L.G. Villa de, 17
 Spinoza, 66, 67
 Spitzer, Leo, 68
 Sreznevski, I., 28
 Stang, Richard, 181, 183, 196
Steaua Sevillei (Lope de Vega), 90
 Sterne, Lawrence, 196
 Stevenson, R.L., 182, 189, 190, 197
 Strajanu, M., 124
 Štur, L., 28
 Sue, Eugène, 85
 Świdorski, L.B., 210
 Świdziński, Karol, 201
 Świętochowski, Aleksander, 220
 Sziklay, L., 338, 341
 Szydłowski, Ig., 23
 Szymonowicz, Sz., 20

 Șahighlan, Ion, 95
 Šiškov, Al., 14
 Šolohov, M., 258—322, 8
 Șuțu, Al. Gr., 123

Talvj (Thérèse Albertine Luise von Jacob), 15
Tartuffe, 36 (trad. D. Chirulescu); 45 (trad. G.S. Virgolici)
Temno (Jirásek), 340

Tentation de Saint-Antoine (Flaubert), 186
 Teodorescu, Dem., 96
La Terre, 111—113, 132, 134
Thérèse Raquin (Émile Zola), 112, 121, 127
 Thietmar (cronicar), 13
 Thun, Leon, 29
 Tieck, L., 30
 Tita, Aurel, 99
 Tolstoi, Alexei, 261, 267, 290
 Tolstoi, L., 194, 269
 Trediakovski, V., 22
 Trembecki, S., 24
 Tuček, Al., 324, 326
 Turgheniev, Al., 12, 33
 Turgheniev, I., 187, 194
 Turiňský, Fr., 30
 Tyszyński, Al., 26
 Ţichindeal, Dimitrie, 69

 Ulewicz, Tadeusz, 32
U nds (Jirásek), 342—345
 Urechla, V.A., 85, 86, 125, 132

 Vater, J.S., 16
 Vega, Garcilaso, de la, 87
 Vega, Lope de, 83—101
 Velásquez, 85
 Vianu, Elena, 57
 Vianu, Tudor, 37, 68, 143
Viceniile lui Scapin, (trad. C. Rastli), 42, 50
 Viazemski, P., 33
 Virgolici, G.S., 45
 Virgolici, Șt., 85
 Vodlčka, Felix, 325
 Vohorník, A., 324
 Vofart, Elise, 15
 Volnescu, I., 43
 Voltaire, 21, 66, 70, 78, 83, 167
 Vorovski, V.V., 306
 Vries, Theun, 259

 Warburton, John, 86, 76
Waverley (W. Scott), 198

- Walt, A., 344
- Wellek, R., 182, 186
- Wells, H.G., 183, 185, 186, 190, 195, 196, 199
- Werthes Klemens, 17
- Wharton, Edith, 182
- Whitcomb, S.L., 188
- Wilhelm Meister* (Goethe), 196
- The Wings of the Dove* (H. James), 188, 191, 194
- Winter, Zg., 324
- Wiszniewski, M., 13
- Witwicki, Ștefan, 24
- Witt, Jan, 26
- Wolf, Chr., 21
- Wordsworth. W., 68
- Xenopol, A.D., 123, 133
- Żabicki, Zbigniew, 202
- Zach, Fr., 29
- Zamek Kaniowski* (Goszczyński), 27
- Zamfirescu, Duiliu, 129, 133
- Zamfirescu, G.M., 136
- Zamfirescu, Ion, 98
- Zarifopol, Paul, 57
- Zavère, Alexandre, 118
- Ženidba Maksima Čronojevića*, 16
- Żmigrodzka, Maria, 203
- Zola, Émile, 102–141, 7
- Zorrilla, José, 86
- Zygmunt Ławicz i jego koledzy* (Orzeszkowa). 232, 251, 253, 254.

SUMAR

	<u>Pag.</u>
CONSIDERAȚII PRELIMINARE	5
I. C. CHIȚIMIA, Literaturi slave comparate în cursul lui Adam Mickiewicz la Collège de France	10
EUGENIA OPRESCU, Molière în România	35
ILEANA VERZEA, Alexander Pope în literatura română	62
MEDEEA FREIBERG, Lope de Vega în România	83
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Modalități de receptare a lui Émile Zola	102
G. CEAUȘESCU, Imaginea Greciei și a Romei antice în poemul „Memento mori” de M. Eminescu	142
OVIDIU PAPADIMA, Schiller ca gânditor politic față de epoca sa	161
GHEORGHIȚA DUMITRIU, Henry James, teoretician al romanului	181
STAN VELEA, Eliza Orzeszkowa — ideile și lumea operei	200
M. NOVICOV, Mihail Șolohov și literatura contemporană	258
SIMONA POPESCU, Romanul istoric al lui Alois Jirásek	323
INDICE DE NUME ȘI OPERE	353